

# TREBALL FINAL DE MÀSTER

**Variacions en el tractament del vers entre el 1965 i el 2017 en una escena de *La dama boba* de Lope de Vega**

**MÀSTER UNIVERSITARI D'ESTUDIS TEATRALS**

Alumne

**Georgina de Yebra Pintó**

Tutora

**Beth Escudé**

Curs 2017 – 2018



**Institut del Teatre**



UNIVERSITAT POLITÈCNICA  
DE CATALUNYA



## SUMARI

	Pàg.
1) Introducció	2
2) Estudi de l'escena de Finea – Laurencio de <i>La dama boba</i> , de Lope de Vega, del primer acte	4
2.1) Aspectes importants per recitar l'escena. Anàlisi del vers.	4
2.2) Repeticions	4
2.2.1) Repeticions de paraules iguals	
2.2.2) Repeticions de paraules claus	4
2.2.3) Repeticions de paraules amb el mateix camp semàntic	5
2.2.4) Repeticions de paraules amb sonoritat similar	5
2.3) Examen sonor d'aquesta escena en diversos muntatges:	6
2.3.1) <i>Estudio I. La dama boba</i> , adaptació i realització d'Alberto González Vergel. Emesa a TVE el 25 de març del 1965.	6
2.3.2) <i>La dama boba</i> , direcció Miguel Narros. Estrena: Corral de Comedias, 26 de setembre de 1979	7
2.3.3) <i>La dama boba</i> , versió Juan Mayorga i direcció Helena Pimenta. Estrena: Teatro de la Comedia, 16 de gener de 2002	8
2.3.4) <i>La dama boba</i> , versió i direcció d'Alfredo Sanzol. Estrena: Teatro de la Comedia, el 28 de novembre de 2017	9
2.4) Anàlisi comparativa dels resultats obtinguts	10
2.4.1) Entre les diverses obres	10
2.4.2) Entre els mateixos personatges en les diverses produccions	12
2.4.2.1) Laurencio	12
2.4.2.2) Finea	14
2.4.2.3) Pedro	15

2.4.2.4) Clara	17
3) Procés de creació d'aquesta escena en el muntatge de la CNTC dirigida per Alfredo Sanzol	19
4) Conclusions / Epíleg	24
5) Referències bibliogràfiques	26
6) Annexos	
6.1) Annex1	
6.2) Annex2	
6.3) Annex3	

## 1) Introducció

Haver format part de la Compañía Nacional de Teatro Clásico (CNTC) en diversos espectacles des del 2008, em va despertar l'interès per saber quines diferències hi havia entre com es reciten actualment els versos del segle d'or espanyol i com es recitaven en l'època dels meus avis, que els recordo declamant de memòria monòlegs sencers apresos d'anar a veure espectacles d'aquest gènere al teatre.

El passat 2017 vaig entrar a formar part de l'equip d'intèrprets de la darrera versió produïda per la CNTC de *La dama boba*, de Lope de Vega, i en versió i direcció d'Alfredo Sanzol. Aquest fet va fer que proposés a la tutora del treball de fi de màster, Beth Escudé, fer una anàlisi comparatiu d'una escena de l'obra, on podria viure de primera mà el procés creatiu de l'última producció d'aquest text. Vam acordar que l'escena on centràriem l'estudi de cas seria una en què jo no hi aparegués, de manera que, així, des de la distància, podria fer un treball més objectiu, fet que ens semblava clau en una tasca de recerca d'aquestes característiques. El present treball d'exploració és, doncs, una anàlisi comparativa d'una mateixa escena de *La dama boba*, de Lope de Vega, produïda en diversos anys (1965, 1979, 2002 i 2017). Amb aquest estudi pretenc, d'una banda, esbrinar les diferències entre la declamació actual i la que s'emprava fa unes dècades, on s'incidia en marcar el ritme i els finals de vers; i de l'altre, analitzar la suavització del ritme i la rima, així com la marcada tendència a la prosificació que dóna més importància al contingut que no pas continent.

Una de les qüestions que m'he fet des de l'inici de la recerca ha estat si podria detectar quin és el moment frontissa en què la forma d'abordar el vers canvia respecte a la tradició i esbrinar per què. En finalitzar la lectura podreu descobrir que, malgrat no dic cap data concreta, sí que puc afirmar aproximament en quin període i saber-ne el perquè amb dades concretes.

Citant al mateix Vicente Fuentes en el dossier de “El caballero de Olmedo”, produïda pel Teatre Lliure<sup>1</sup>, veiem que l'artifici és un avantatge i no una molèstia:

*La versificación es uno de los elementos esenciales en toda obra barroca, la cual es inconcebible en prosa; la expresión de los sentimientos, el movimiento de la acción alcanza toda su potencialidad gracias al verso. No es un azar ni un capricho: son engarces para el oído, preparados muy conscientemente por el poeta para el juego escénico. Creo recordar que fue el propio Lope de Vega el que dijo “pinto para los oídos”* (Fuentes 2014: 6)

---

1 Vid. Annex1 - A1

## **2) Estudi de l'escena de Finea – Laurencio de *La dama boba*, de Lope de Vega del primer acte**

Per poder comparar com es recitava fa unes dècades i a l'actualitat un text del segle d'or espanyol hem escollit l'escena en redondillas (abba) de *La dama boba*, de Lope de Vega, on es troben per primera vegada els dos protagonistes, Finea i Laurencio, (del vers 746 al 849 del primer acte, segons el llibre consultat (De Vega 2001: 76-79)). Els motius d'aquesta tria són principalment dos:

- és una de les escenes més conegudes de l'obra
- el personatge de Nise no apareix, que és el que vaig interpretar en la versió dirigida per Alfredo Sanzol a la CNTC a finals del 2017, no hi apareix, amb la qual cosa, com he apuntat més amunt, la meua visió serà més objectiva per fer la investigació i l'anàlisi que ens ocupa.

### **2.1) Aspectes importants per recitar l'escena. Anàlisi del vers.**

Per poder fer la comparació de l'escena, primerament marcarem en el text aspectes rellevants en el moment de la recitació, com les sinalefes, els versos acabats amb una paraula aguda, els que finalitzen amb vocal i el següent vers també comença amb vocal i els versos acabats amb la mateixa vocal amb què s'inicia el vers següent. Podem veure a l'Annex 1 (A2)<sup>2</sup> tota aquesta anàlisi.

### **2.2) Repeticions**

En el text trobem les següents repeticions, que l'intèrpret ha de tenir presents quan diu aquest text.

#### **2.2.1) Repeticions de paraules iguals**

Troblem la repetició de les paraules com “amor”, “locura”, “querer” i “espíritus” (A3)<sup>3</sup>

#### **2.2.2) Repeticions de paraules claus**

En la següent taula podem observar quins són els mots que més repeteix Lope de Vega en l'escena, amb la qual cosa s'accentua que es tracta seqüència d'amor.

---

<sup>2</sup> Vid. Annex 1

<sup>3</sup> Vid. Annex 1

Amor	11
Querer (amb les seves variants)	6
Casamiento (amb les seves variants)	6
Locura (amb les seves variants)	4
Hermosura (amb les seves variants)	4
Padre	4
Alma	2
Fuego	2
Madre	2
Rayos	2
Estrellas	2
Deseo	2

### 2.2.3) Repeticions de paraules amb el mateix camp semàntic

- Astres: Rayos (2), luceros (1), sol (1), estrellas (2), luz (1), nocturnos (1)
- Enteniment: conozco (1), sé (1), enseñó (1) ignorancia (1), entendimiento (1), lecciones (1), memoria (1), cordura (1), locura (4)

### 2.2.4) Repeticions de paraules amb sonoritat similar

Un exemple de paraules amb sonoritat similar, i que l'actor ha de tenir present, és el següent:

LAURENCIO:

Agora

conozco, hermosa señora,

que no solamente viene //

// el sol de las orientales

partes, pues de vuestros ojos

sale, con rayos más rojos

y luces piramidales;

pero si cuando salís ·

### 2.3) Examen sonor d'aquesta escena en diversos muntatges

Per poder fer una anàlisi verbal comparativa de l'escena, he fet servir el codi que Eduardo Vasco utilitza en la seva tesi doctoral (Vasco 2017: 526). N'he canviat un parell dels símbols que proposa, ja que no queda clar quan comença i finalitza l'acceleració o alentiment del ritme amb el seu codi. L'autor proposava aquesta simbologia: per a acceleració –A-- i per a alentiment–R--.

A més, he afegit a l'anàlisi les elisions de vocals en sinalefes i he assenyalat el text canviat en comparació a l'utilitzat<sup>4</sup>

Per veure l'anàlisi de les escenes i el codi emprat consulteu l'Annex2, on també trobareu un glossari.

#### 2.3.1) *Estudio 1. La dama boba*, adaptació i realització d'Alberto González Vergel. Emesa a TVE el 25 de març del 1965.<sup>5</sup>

Repartiment<sup>6</sup>

Finea: Berta Riaza

Laurencio: Julio Núñez

Pedro: Dionisio Salamanca

Clara: Alicia Hermida

En aquest enregistrament podem observar que hi ha una notable disparitat entre la manera de recitar el vers dels diferents intèrprets. L'actor que personifica Pedro té tendència a pujar els finals de vers amb anticadències i a allargar les vocals de final de línia. Per altra banda, observem que Julio Núñez i Berta Riaza juguen amb els canvis de ritme, mentre que l'altra parella no ho fa.

La direcció d'Alberto González Vergel ens mostra que, en general, es respecten molt les sinalefes, les pauses versals i les estròfiques, malgrat en un parell d'ocasions, en què copsem sinalefes entre versos per part de Julio Núñez. La corporalitat dels actors és molt rígida, sense quasi

---

<sup>4</sup> Vid. Nota peu 2

<sup>5</sup> *Estudio 1. La dama boba*, adaptació i realització d'Alberto González Vergel. Emesa a TVE el 25 de març del 1965. (Minut 0:23:03 fins 0:26:42). Consulteu el DVD *Escenes TFM Georgina de Yebra* o el següent enllaç [https://youtu.be/BxUi\\_p6wO5g](https://youtu.be/BxUi_p6wO5g)

<sup>6</sup> Gloria Muñoz, una de les actrius que va participar en la gravació cantant la cançó de l'acte tercer “Viene de Panamá”, ens va facilitar el repartiment, ja que a la gravació apareixen els noms dels intèrprets, però no quin personatge encarnen.

moviment.

És interessant de veure que l'únic apart que hi ha en tota l'escena és interpretat amb un alentiment del text.

### **2.3.2) *La dama boba*, direcció Miguel Narros. Estrena: Corral de Comedias, 26 de setembre de 1979 <sup>7</sup>**

Repartiment<sup>8</sup>

Finea: Esperanza Roy

Laurencio: Vicente Gisbert

Pedro: Alberto de Miguel

Clara: Begoña Valle

Hem de remarcar que en el mateix document audiovisual podem escoltar Miguel Narros explicant, entre altres coses, com van abordar el treball de vers. Comenta que van estar un mes fent-ne un anàlisi completa i que la seva idea de recitació era que no fos naturalista, sinó musical. Volien que l'espectacle fos “una cantata”, detall que sobretot podem observar en Finea que té una entonació molt musical i que força al màxim els allargaments de vocals fent que variï el compte sil·làbic; tot i això, no només la protagonista fa ús d'aquest recurs, ja que en general la resta d'intèrprets d'aquesta versió també l'empra.

Pel que fa als canvis de ritme, veiem que Finea contesta a Laurencio en diverses ocasions proposant una acceleració i que Laurencio, en el moment d'acabar convencent-la (des de “Esperaos que no es así” fins a “con este santo intento”), també utilitza la velocitat per no deixar-la escapar.

Cal destacar que el director va triar una intèrpret amb accent andalús per encarnar el personatge de Clara. Des d'aquest moment serà interpretat per actrius d'origen andalús (versió d'Helena Pimenta i la més recent, d'Alfredo Sanzol). Aquesta elecció de fer el personatge en andalús aporta diversitat dialectal a la peça, apropant-la a l'espectador; però sobretot, sospitem que la tria és per aprofitar que aquest deix dialectal fa gràcia a un públic més ampli i d'aquesta manera el personatge, ja de per si graciós de Clara, acaba sent més rodó en aquest aspecte.

---

<sup>7</sup> *La dama boba*, direcció Miguel Narros. Estrena: Corral de Comedias, 26 de setembre de 1979 (Minut 0:29:36-0:32:55). Consulteu el DVD *Escenes TFM Georgina de Yebra* o el següent enllaç <https://youtu.be/80Qp56biIEA>

<sup>8</sup> Begoña Valle ens va facilitar un document amb la fitxa tècnica, que podeu veure a l'Annex 1 (A4)



Detectem pel document que el personatge de Pedro abusa de l'anticadència a final de vers, fent que la rima soni força.

### **2.3.3) *La dama boba*, versió de Juan Mayorga i direcció d'Helena Pimenta. Estrena: Teatro de la Comedia, 16 de gener de 2002<sup>9</sup>**

Repartiment<sup>10</sup>

FINEA: Maruchi León

LAURENCIO: Gabriel Garbisu

PEDRO: Jorge Basanta

CLARA: Pilar Gómez

A primer cop d'ull ja percebem un canvi substancial en la manera de dir el vers i també en la posada en escena. Observem una clara recontextualització temporal: vestuari, maquillatge, perruqueria i espai escènic més proper al públic assistent. En general escoltem un text desenfadat i que peca de no cenyir-se a dir el vers amb correcció.

Sobretot destaca la gran quantitat de vibratos i allargaments de vocals que fa Gabriel Garbisu. El mateix actor abusa també dels canvis de ritme, sovint fent alteracions massa estranyes en un mateix vers i trencant el ritme. Repeteix el patró de començar a dir text accelerant i alentint l'última o la penúltima paraula.

Malgrat que per primera vegada apareix a la fitxa artística la figura d'un assessor de vers, Vicente Fuentes, a la fitxa artística, observem que hi ha diverses elisions i sinalefes entre versos, cosa que ens fa sospitar que no hi ha un treball de correcció del vers, sinó més aviat de naturalització o prosificació.

És remarcable que aquesta sigui la versió amb més canvis de paraules. Juan Mayorga és el que versiona més l'original<sup>11</sup>.

Helena Pimenta i Vicente Fuentes treballen conjuntament en una versió on no veiem caps

---

<sup>9</sup> *La dama boba*, producció de la CNTC versió Juan Mayorga i direcció Helena Pimenta. Estreno: Teatro de la Comedia, 16 de gener del 2002. (Minut 0:26:06-0:3':02). Consulteu el DVD *Escenes TFM Georgina de Yebra* o el següent enllaç <https://youtu.be/0s2exPJluAI>

<sup>10</sup> Annex 1 (A5)

<sup>11</sup> Vid nota al peu 2

parlants, com a les produccions anteriors. El text que escoltem no és pompós, però peca de poca correcció respecte a les normes versals.

#### **2.3.4) *La dama boba*, versió i direcció d'Alfredo Sanzol. Estrena: Teatro de la Comedia, el 28 de novembre de 2017<sup>12</sup>**

Repartiment<sup>13</sup>:

FINEA: Paula Iwasaki

LAURENCIO: Pablo Béjar

CLARA: Silvana Navas

PEDRO: Kev de la Rosa

En aquesta versió cal apuntar que trobem a la única l'actriu que interpreta Finea que no trenca les sinalefes dels versos “¿Es oro, es diamante, es cosa / de éstas que muy lindas veo?”. Un aspecte a valorar, ja que la dificultat tècnica és considerable.

He de comentar que malgrat haver marcat allargaments de vocals, en aquesta versió són quasi tots imperceptibles.

La posada en escena per part d'Alfredo Sanzol és contemporània a l'època dels espectadors amb un vestuari actual i fresc. A més, a diferència de les altres versions, no és a la italiana: el públic és al voltant del l'espai escènic fent un cercle i, doncs, és molt a prop. Aquest espai influeix en la manera de dir, essent menys pompós per a qui escolta, i en la corporalitat dels actors, que es mouen per l'espai escènic amb naturalitat i sense grandiloquència.

Vicente Fuentes repeteix l'assessorament de vers, però aquesta vegada amb l'experiència i treballant conjuntament amb Sanzol, cosa que en modera la pompositat i s'ajusta a la normativa declamatorià del textos en vers.

---

<sup>12</sup> *La dama boba*, producció de la CNTC versió i direcció d'Alfredo Sanzol. Estreno: Teatro de la Comedia, 2017. (Minut 00:24:21-0:27:49). Consulteu el DVD *Escenes TFM Georgina de Yebra* o el següent enllaç <https://youtu.be/nnM6PscHuKI>

<sup>13</sup> Annex 1 (A6)

## 2.4) Anàlisi comparativa dels resultats obtinguts

### 2.4.1) Entre les diverses obres

En la taula següent hem reunit els resultats de les escoltes realitzades. És una comptabilitat del nombre d'accents rítmics, pauses, pujades tonals...

He afegit la durada i la quantitat de mots afegits i trets de la versió que utilitzo per fer l'estudi<sup>14</sup>

	1965	1975	2002	2017
Accents rítmics	206	252	284	262
Pauses dins del vers	18	11	21	28
Pauses versals	57	59	53	60
Pauses estròfiques	18	21	21	23
Pauses amb trencament de sinalefa	4	5	6*	3
Sinalefa entre versos	2	2	4	2
Elisió d'una vocal dins d'una sinalefa	0	1	3	0
Contínua	24	20	23	16
Nombre de mots alentint el ritme	60	36	91	51
Nombre de mots accelerant el ritme	72	164	121	126
Pujades tonals	60	129	181	205
Baixades tonals	20	41	16	42
Anticadències	40	50	66	66
Cadències	44	44	44	42
Nombre de mots amb vibrato	14	3	22	0
Allargaments de vocal	11	31	18	8
Nombres mots eliminats de l'original	7	9	62	8
Nombre mots afegits a la versió	7	11	46	8
Durada en segons	220	199	236	208

- Una de les sinalefes no respectades en general és “conozco, hermosa”, en la versió del text de Mayorga no hi ha sinalefa, ja que el text és “infiero, bella”, cosa a tenir present al moment de comptabilitzar aquest detall rítmic.

Per tal de poder extreure'n unes conclusions més acurades he realitzat unes gràfiques que

---

<sup>14</sup> Vid. Nota peu2

podeu observar en l'Annex3

A la gràfica *Fig1*<sup>15</sup> podem observar que, pel que fa a les pauses versals i estròfiques, la versió que més les respecta és la més actual. Aquesta posada en escena d'Alfredo Sanzol és la que fa menys trencaments de sinalefes amb la utilització d'una pausa, respectant així el compte sil·làbic. Per altra banda, la versió del 2017 és la que fa un total de més pauses enmig del vers, recurs que permet fer canvis prou interessants en el discurs i que no trenca la normativa declamàtoria del vers, aconseguint, d'aquesta manera, la sensació d'escoltar més prosa que no pas vers.

Un altre aspecte interessant a remarcar és que la versió d'Helena Pimenta és la que fa menys pauses versals i trencaments de sinalefa amb la utilització de la pausa; malgrat això, marca la tendència a l'augment de les pauses enmig del vers. Aquests tres aspectes mostren que aquesta versió, on Vicente Fuentes també en va ser l'assessor de vers, tendeix a la prosificació, potser fins i tot excedint-se amb l'objectiu de fer amè un text en vers. Aquest fet el veurem repetit amb les altres dades extretes de la recerca.

A la *Fig2*<sup>16</sup> és molt interessant d'observar la tendència a la disminució de dir el vers en continuïtat, cosa sorprenent si pensem en la hipòtesi inicial de la prosificació del vers. Hom s'imagina que per suprimir la cantarella l'intèrpret diu en vers sense fer pauses i en continuïtat. Després de les escoltes constatem que aquest fet no és el que dona a l'espectador la sensació de fluïdesa, sinó altres aspectes que anirem descobrint en l'anàlisi de les dades obtingudes. Segons mostra la gràfica, sembla que el joc de velocitats que fan els actors de la versió d'Estudio1 és molt limitat i no destaca en comparació a les altres posades en escena. Sobretot hauríem de remarcar la versió de Narros, on aquest recurs és evident, possiblement amb l'esperit de “cantata”, que ja he comentat anteriorment, i que el mateix director remarca que volien plasmar.

Seguint amb la *Fig3*<sup>17</sup>, veurem que aquest diagrama és força clarificador respecte a la tendència a la prosificació del vers. La versió d'Helena Pimenta és en escriure la que més trenca les normes declamàtòries pel que fa a elisions i a les sinalefes entre versos.

La *Fig4*<sup>18</sup> ens permet de concloure que, referent a aquestes dades, és claríssima la tendència a la utilització de més pujades tonals i a fer anticadències. Tots dos aspectes s'ajusten més a la parla, on hi ha molts canvis tonals i no hi ha rigidesa ni monotonia. Aquest factor també és clau en relació a l'estudi de cerca que ens ocupa, ja que afavoreix la sensació de proximitat de la parla a pesar de l'artifici del vers.

---

15 Vid. Annex3

16 Vid. Annex3

17 Vid. Annex3

18 Vid. Annex3

A la *Fig5*<sup>19</sup> constatem que clarament hi ha una tendència a l'eliminació del vibrato i de l'allargament vocàlic. El fet és que si l'intèrpret fa un allargament de vocal és com si en fes més d'una, cosa que provoca un augment en el compte sil·làbic del vers i conseqüentment es trenqui l'estructura.

En conclusió, podem dir que observem una tendència a l'eliminació dels allargaments de vocals i vibratos, a la utilització de pujades tonals i a fer anticadències, la disminució de la continuïtat i un augment de pauses en mig del vers. També sabem que la versió d'Helena Pimenta és la que menys respecta el vers; els intèrprets hi fan elisions, sinalefes entre versos i utilitzen recursos diferents per tal de prosificar el vers.

#### 2.4.2) Entre els mateixos personatges en les diverses produccions

A partir de la comptabilitat dels aspectes analitzats anteriorment observarem, gràcies a les taules específiques de cada personatge en els quatre muntatges diferents, la utilització dels recursos i aspectes tècnics que empraven més o menys en les diverses èpoques. D'aquesta manera podrem constatar que hi ha recursos característics de cada actor, però també d'un període específic.

##### 2.4.2.1) Laurencio

	1965	1979	2002	2017
Accents rítmics	109	134	139	124
Pauses dins del vers	10	4	11	16
Pauses versals	24	29	25	32
Pauses estròfiques	8	8	9	11
Pauses amb trencament de sinalefa	2	3	3	2
Sinalefa entre versos	1	2	2	1
Elisió d'una vocal dins d'una sinalefa	0	0	1	0
Contínua	18	12	10	9
Nombre de mots alentint el ritme	37	23	59	32
Nombre de mots accelerant el ritme	52	90	88	60
Pujades tonals	29	75	86	102
Baixades tonals	16	18	10	26
Anticadències	15	14	34	32

---

<sup>19</sup> Vid. Annex3

Cadències	25	32	23	21
Nombre de mots amb vibrato	7	1	16	0
Allargaments de vocal	3	0	7	7

Dels resultats anteriors observem a la *Fig6*<sup>20</sup> un creixement en pauses versals, les estròfiques i les que es fan a dins del vers. Observem que en les produccions de 1979 i 2002, Vicente Gisbert i Gabriel Garbisu són els intèrprets que trenquen més sinalefes.

Si ens centrem en la velocitat i la continuïtat, a la *Fig7*<sup>21</sup> observem que Julio Núñez (1965) lidera la continuïtat del vers, que l'utilitza en 18 ocasions. Aquest factor va disminuint gradualment en les altres versions fins a reduir-se a només 9. Clarament Gabriel Garbisu (2002) és l'actor que més juga amb els canvis de velocitat, sobresortint molt respecte a la resta pel que fa al alentiment del text i només superat, per només dos mots, per Vicente Gisbert (1979) en l'acceleració.

Efectivament en la *Fig8*<sup>22</sup> veiem que tan les sinalefes versals i les elisions són menors en la primera i l'última versió, cosa que ens fa pensar que la consciència del respecte al vers en el període central era menor, almenys pel que fa als actors que interpretaven el personatge de Laurencio.

És interessant de veure a la *Fig9*<sup>23</sup> la claríssima tendència a l'augment de pujades tonals i de baixades. També és evident la propensió a l'ús de l'anticadència i la disminució de les cadències en les últimes versions.

Pel que fa als recursos, observem que Gabriel Garbisu (2002) abusa del vibrato i dels allargaments de vocals; mentre que Julio Núñez (1975) utilitza força l'ús del vibrato, Pablo Béjar (2017) recorre més a la fórmula de l'allargament vocàlic. Hem de destacar la gairebé absència d'aquests aspectes per part de Vicente Gisbert (1979).

En definitiva, podem concloure que hi ha un major compliment de les normes versals en les darreres versions si ens fixem en les pauses versals i les estròfiques i que tant la primera com l'última proposta són les més respectuoses pel que fa a les sinalefes i a no fer elisions. Sabem que hi ha un major joc d'entonació que reforça la hipòtesi de naturalitat del text amb el creixement de les pauses dins d'un mateix vers, l'augment de pujades i baixades tonals i el major nombre d'anticadències en les últimes interpretacions. L'increment de pauses dins del vers ens mostra aquesta inclinació a naturalitzar el text i escapar de la rigidesa rítmica. Hem de remarcar la reducció a la meitat de la quantitat de continuïtat de versos, cosa que sorprèn si pensem que aquest fet

<sup>20</sup> Vid. Annex3

<sup>21</sup> Vid. Annex3

<sup>22</sup> Vid. Annex3

<sup>23</sup>

ajudaria a corroborar la hipòtesi de la prosificació. Gabriel Garbisu (2002) sobresurt de la resta utilitzant canvis de ritme, allargaments vocàlics i vibratos fent una interpretació poc acurada respecte a les regles del joc versal.

#### 2.4.2.2) Finea

	1965	1979	2002	2017
Accents rítmics	66	67	86	74
Pauses dins del vers	5	2	5	7
Pauses versals	21	19	16	17
Pauses estròfiques	5	8	8	6
Pauses amb trencament de sinalefa	2	2	3	1
Sinalefa entre versos	0	0	1	1
Elisió d'una vocal dins d'una sinalefa	0	0	0	0
Contínua	4	4	6	6
Nombre de mots alentint el ritme	19	1	1	11
Nombre de mots accelerant el ritme	20	44	22	64
Pujades tonals	22	21	52	61
Baixades tonals	0	17	0	9
Anticadències	13	18	19	16
Cadències	15	6	10	9
Nombre de mots amb vibrato	6	0	0	0
Allargaments de vocal	3	10	4	1

Observem a la *Fig11*<sup>24</sup> que en el cas del personatge de Finea, les actrius han anat reduint amb els anys les pauses versals i el trencament de sinalefes. Hi ha una tendència a incrementar les pauses interversals i a respectar les pauses estròfiques, sobretot per les versions de 1979 i 2002.

Centrant-nos en la gràfica de la *Fig12*<sup>25</sup> veiem un augment de la continuïtat del text i de l'acceleració. Paula Iwasaki (2017) juga molt amb l'acceleració, superant Esperanza Roy (1979), actriu que sovint també utilitza aquest recurs. Sembla interessant ressaltar que Berta Riaza (1965) utilitza igual l'alentiment com l'acceleració del text. Constatem que hi ha més text accelerat que alentit en totes les produccions.

<sup>24</sup> Vid. Annex3

<sup>25</sup> Vid. Annex3

Trobem que no hi ha cap elisió i només una sinalefa entre versos en les darreres interpretacions de l'obra, la qual cosa demostra el coneixement per part de les actrius sobre la manera de dir el vers i el compte sil·làbic (*Fig13*<sup>26</sup>).

Podem destacar de la *Fig14*<sup>27</sup> un clar increment de les pujades tonals i les anticadències, a pesar que Paula Iwasaki (2017) en redueixi una mica el creixement d'aquestes una mica, sembla que la tendència sigui l'augment. Només fan baixades tonals les Fineas del 1979 i el 2017, mentre que les cadències disminueixen des del 1965.

Finalment observem a la *Fig15*<sup>28</sup> que Berta Riaza (1965) és l'única protagonista que empra el vibrato, i, a més, molt sovint. Els allargaments de vocals tendeixen a desaparèixer, però a la versió d'Esperanza Roy (1979) podem veure com abusa bastant d'aquest recurs, que el repeteix un total de 10 vegades.

D'aquesta manera podem concloure que es respecta cada vegada més la normativa declamatori amb la disminució del trencament de sinalefes, les no elisions i la poca presència de sinalefes entre versos. A més, descobrim una clara disminució en l'allargament de vocals i la no presència de vibratos. El joc entonatiu queda marcat per un major nombre de pujades tonals i anticadències i, com en el cas de Laurencio, copsem una disminució de les cadències. Aquest fet i l'augment de pauses a dins del vers constaten l'interès per les actrius a voler fer un text en vers proper a la parla dels espectadors. Segurament el fet de l'augment de la continuïtat és marcat per l'acceleració del text que va en creixement, cal recordar que en el cas de Laurencio la continuïtat va en disminució i el resultat mitjà de tots els intèrprets, també.

#### 2.4.2.2) Pedro

	1965	1975	2002	2017
Accents rítmics	20	35	39	34
Pauses dins del vers	2	3	5	2
Pauses versals	10	7	7	8
Pauses estròfiques	2	3	2	3
Pauses amb trencament de sinalefa	1	0	0	0
Sinalefa entre versos	0	0	0	0
Elisió d'una vocal dins d'una sinalefa	0	1	1	0

26 Vid. Annex3

27 Vid. Annex3

28 Vid. Annex3



Contínua	0	4	5	1
Nombre de mots alentint el ritme	3	3	31	4
Nombre de mots accelerant el ritme	0	17	17	0
Pujades tonals	5	20	28	29
Baixades tonals	4	1	3	2
Anticadències	9	10	6	6
Cadències	3	1	5	9
Nombre de mots amb vibrato	1	2	0	0
Allargaments de vocal	4	6	6	0

De les dades de la taula anterior distingim amb el gràfic de la *Fig16*<sup>29</sup> que hi ha una clara propensió a fer cada vegada més pauses dins dels versos, malgrat que Kev de la Rosa (2017) en trenca la tendència amb la reducció d'aquest tipus de pauses, al mateix nombre que feia Dionisio Salamana (1965) a Estudio1; aquest darrer és, amb diferència, el Pedro que més pauses versals fa i l'únic que trenca una sinalefa. Pel que fa a les pauses estròfiques, no podem destacar res especial, ja que els canvis són insignificants.

Si ens centrem en la *Fig17*<sup>30</sup>, Jorge Basanta (2002) és, en comparació, l'actor que juga més amb els canvis de ritme, sobretot amb el alentiment, però també amb text recitat amb continuïtat. Els intèrprets que encarnen Pedro en les versions primera i última no fan servir l'acceleració.

A la *Fig18*<sup>31</sup> podem constatar que els quatre actors no fan sinalefes entre versos i que només les versions segona i tercera fan una elisió.; malgrat això, el compte sil·làbic varia en el cas de les tres primeres produccions, on trobem vibratos, per part de Dionisio Salamanca (1965) i d'Alberto de Miguel (1979), i allargaments de vocals de tots, tret de Kev de la Rosa (2017).

Finalment detectem una clara tendència a la *Fig20*<sup>32</sup> a fer cada vegada més pujades tonals i cadències, mentre que es disminueixen les baixades tonals i les anticadències.

D'aquesta manera, arribem a la conclusió que, a diferència dels altres personatges de moment analitzats de Laurencio i Finea, en el cas de Pedro veiem un augment de pauses internes, menys en la darrera posada en escena. Aquest recurs dóna canvis de ritme interns que semblen ser claus en el fet de reduir la pompositat del text. Observem un augment de pujades tonals, però no de baixades ni d'anticadències, cosa que ens sorprèn, ja que aquests trets ajuden la prosificació del text.

29 Vid. Annex3

30 Vid. Annex3

31 Vid. Annex3

32 Vid. Annex3

Per contra, advertim un increment de les cadències.

Advertim un canvi absolut en referència a l'allargament de vocals i vibratos, que Kev de la Rosa (2017) elimina del tot en la versió de Sanzol. Ens sembla que els canvis de velocitat i continuïtat que genera Jorge Basanta (2002) són tractats amb intenció de naturalitzar el text i apropar-lo al públic de l'època.

#### 2.4.2.2) Clara

	1965	1979	2002	2017
Accents rítmics	14	17	20	18
Pauses dins del vers	1	2	0	3
Pauses versals	3	4	5	3
Pauses estròfiques	3	2	2	3
Pauses amb trencament de sinalefa	0	0	0	0
Sinalefa entre versos	1	0	1	0
Elisió d'una vocal dins d'una sinalefa	0	0	0	0
Contínua	2	0	1	0
Nombre de mots alentint el ritme	3	0	0	4
Nombre de mots accelerant el ritme	0	0	5	0
Pujades tonals	4	9	14	11
Baixades tonals	0	3	1	2
Anticadències	3	8	5	9
Cadències	2	3	4	3
Nombre de mots amb vibrato	1	0	0	0
Allargaments de vocal	1	4	4	1

Amb les dades de la taula anterior podem distingir (*Fig20*<sup>33</sup>) que hi ha un creixement de pauses dins del vers, a pesar que la versió de Begoña del Valle (1979) no en faci cap; un increment de les pauses versals, menys en la versió darrera de Silvana Navas (2017), i cap trencament de sinalefa. Pel que fa a les pauses estròfiques, les dades no ens mostren res a destacar, però sí que hem de remarcar que en la *Fig22*<sup>34</sup> els canvis de velocitat i la continuïtat són inexistents en la versió de Narros (1979), mentre que a les altres versions sí que se'n fa ús; sobretot Pilar Gómez (2002), que juga amb l'acceleració, mentre que Alícia Hermida (1965) i Silvana Navas (2017) ho fan amb el

33 Vid. Annex3

34 Vid. Annex3

alentiment del text. La continuïtat del text en les versions de 1979 i 2017 són inexistents.

Si ens centrem en la *Fig23*<sup>35</sup> copsem que cap actriu que interpreta el personatge de la criada de Finea fa elisions i que, malgrat no tenir gran quantitat de text, dues actrius fan sinalefes entre versos, Alicia Hermida (1965) i Pilar Gómez (2002). Hermida (1965) també destaca per ser l'única a fer vibrato (*Fig24*<sup>36</sup>). Ressaltem que els allargaments vocàlics són molt recurrents en les versions del 1979 i el 2002, cosa que a les versions primera i darrera només el fan servir una vegada.

Per acabar, a la *Fig25*<sup>37</sup> notem un creixement de les pujades tonals, a pesar que Silvana Navas (2017) en fa tres menys que la seva antecessora, com també de les anticadències i de les cadències, on Navas (2017) sembla que frena i redueix l'augment. Fixant-nos en les baixades tonals, la cosa és molt desigual, de manera que no podem extreure'n cap conclusió.

Així doncs, en el cas del personatge de la Clara advertim que tot és força desigual i poc evolutiu; malgrat això, podem subratllar que, amb la creació d'una paraula menys artificiosa, percebem l'increment de pauses internes amb la incorporació de canvis de ritme dins del vers; la consciència de Navas (2017), en no fer vibratos, i només un allargament vocàlic per respectar el compte sil·làbic; i el creixement en pujades tonals i de les anticadències.

---

35 Vid. Annex3

36 Vid. Annex3

37 Vid. Annex3

### **3) Procés de creació d'aquesta escena en el muntatge de la CNTC, dirigit per Alfredo Sanzol**

El procés de creació va concentrar-se en els mesos d'octubre i novembre del 2017 a la sala d'assaig de la Compañía Nacional de Teatro Clásico. Durant les primeres setmanes es va fer un treball purament d'interpretació amb el director, on inicialment es feien exercicis de “constel·lacions”. Aquesta feina es basa en com es col·loca el personatge/actor a l'espai escènic en relació als altres personatges/actors. Sanzol treballa a partir de la confiança absoluta en l'intèrpret, a qui li demana que cregui plenament en el seu cos.

Cap a la tercera setmana, en què ja estaven les dues primeres jornades de l'espectacle muntades, atès que Sanzol deixava enllestit un acte per setmana, es va començar el treball amb Vicente Fuentes, catedràtic emèrit de Veu i Llenguatge a la Real Escola Superior d'Art Dramàtic de Madrid. Fuentes havia estat present en diversos assajos i havia escoltat com els actors recitaven el vers.

Des del moment en què l'assessor de vers participa en els assajos activament, aquests normalment seguien sempre una mateixa organització:

- 1- A primera hora Vicente Fuentes dirigeix un escalfament diari.
- 2- Fuentes segueix dirigint l'assaig fent un treball centrat en “com dir el vers”. Els intèrprets, ell mateix, el director i l'ajudant de direcció, asseguts en cercle i amb el text a la mà. Sanzol i Vicente Fuentes anaven pactant quina era la millor fórmula per dir cada vers segons el que es volia explicar.
- 3- Pausa.
- 4- Sanzol fa retocs d'escenes i muntatge de la tercera jornada.
- 5- Pausa.
- 6- Passe sencer de l'obra, sense parar.
- 7- Notes del director.
- 8- Notes de l'assessor de vers.
- 9- Notes d'errors de text de Beatriz Jaén.

Cal remarcar que tots els intèrprets tenien formació prèvia de vers feta amb Vicente Fuentes a la CNTC. Tots eren excomponents de la quarta promoció de la Joven, menys jo, que vaig formar part de la segona promoció. La Joven és una companyia creada per la CNTC d'actors menors de 30

anys que s'hi han incorporat després d'una selecció de més d'un mes de proves. Durant dos anys es formen els actors en “com dir el vers” a càrrec de Vicente Fuentes, i també en altres disciplines; a més, cada any estrenen un espectacle del segle d'or espanyol. La Joven va ser ideada pel mateix Vicente Fuentes i per Eduardo Vasco, director de la CNTC entre 2004 i 2011.

La metodologia de Fuentes es centra en fer un escalfament corporal i vocal intens seguint l'estil de Cicely Berry, directora del departament de veu de la Royal Shakespeare Company. Fuentes es va formar amb ella a Londres i ha fet les traduccions o adaptacions i els pròlegs dels seus llibres: *La voz y el actor* (2006) i *Texto en acción* (2014). En tot el seu treball, s'hi detecta la manera de fer Berry. Quan vaig comentar-li la meua intenció de tirar endavant el present estudi, em va dir textualment, que ell es basava en el seu mètode i que era ineludible llegir i estudiar els seus llibres.

El treball que es fa de vers és sempre participatiu i tothom s'asseu en rotllana, tots els presents opinen i ajuden els actors que estan fent l'escena. Tot seguit apuntaré algunes de les frases que va dir durant el procés d'assajos de *La dama boba*, paraules que descriuen molt bé com Fuentes entén aquesta feina:

- La importància que els versos es sustentin: cal privilegiar-los amb el seu ritme intern i donant la transcendència justa a les paraules que el formen. No “llançar” versos deixant-los sense el grau d'importància que es mereixen.
- Llegir l'obra sense pensar en versos.
- Circular, no conduir el vers.
- La respiració és secreta, no s'ha de mostrar fent-la sonora.
- Privilegiar sense subratllar les paraules ni ser didàctic, explicatiu al dir. El privilegi de la paraula no és accentuar subratllant, ja que si s'explica massa no arriba.
- Conflicte: parlo perquè algú em fa parlar.
- Entonació: portadora del sentit de les coses.
- “Paraules incandescentes”: així anomena Peter Brook els mots que són transmissors d'informació important.
- Tota paraula aguda és susceptible de major accent.
- La paraula és al cos.

- “Tall versal”, no l'anomeno “pausa”, perquè és gramatical.
- Escoltar realment, hem d'estar més actius que quan parlem.
- Convertir en parla l'estructura pretèrita, que no quedi didàctic.
- Els accents no se subratllen. No s'ha de sentir el ritme.
- Observar en quines paraules es reconeix el personatge (privilegiar les paraules).
- La coma és moltes coses.
- Rebre el que et diu l'altre i respondre, per això parles: et fa parlar l'altre.
- Mirar qui guanya i qui perd, quan guanyo i quan, no, en referència als objectius.
- Jugar les sinalefes suspeses: [“Cienciaes (pausa) amor”].
- Les redondillas que acaben amb paraules agudes mostren que el personatge té alguna dificultat.
- El significat d'una paraula no ha d'estar per sobre del sentit de l'escena.
- Amb les paraules d'ahir, el públic d'ara ha de reconèixer les energies d'avui.
- Anar al verb.
- L'accent és balístic i l'entonació amb corbes, és a dir: l'accent funciona per cops, mentre que l'entonació, no, i és més suau.
- S'ha d'estar en parla no en llengua (text).
- L'accent versal és diferent a l'accent verbal (gramatical): “para que no llegue al fin”.
- Domar la paraula: no pensar i marcar accents.
- Quan el vers acaba amb consonant i el vers següent també, no és necessari parar.
- Entre comes: no s'expliquen, es clarifiquen amb un canvi de to. La parentètica té vida pròpia.
- Buscar a on puc guanyar l'estructura: el primer accent és el que dona la perspectiva de viatge.
- Entrar a escena parlant al voltatge d'aquesta.
- La frase mai acaba quan tu acabes de parlar, acaba amb el que l'altre respon.
- La paraula ha d'anar fent cartografia.

- Quan tens un vers llarg, has d'articular més.
- Quan treballem el vers fem una coreografia amb les paraules.
- El conflicte és tens per al públic, no per a l'intèrpret.
- No entrar en psicologia, sinó en lògica.
- No parlar si no es té imatge d'allò que es vol dir.
- Ser humil amb les paraules.
- Som necessitadors/drogadictes de les paraules.
- No instal·lar-se en el no-res: ritme, tempo, estat... Sempre canviar en funció de l'altre.
- Estar en “acting” (acció) i no en emoció
- Impregnar les coses d'allò que vols aconseguir, no parlar neutre.
- Crear i buscar text en present.
- Estar en present i alliberar-se com abans millor de la “tinta xinesa”
- Amb el “tu” estàs d'acord o en desacord.
- Què és el vers? Una llengua en convenció, en metre.
- Les paraules no s'empenyen, s'acaricien, i elles soles creen música.
- Buscar les paraules: l'actor les coneix, el personatge, no.
- L'energia deriva de l'acció.
- En el teatre clàssic posem massa energia i no cal; de fet molesta. Hem de confiar en les estructures.
- Els versos no s'han de veure: facilitat. No s'ha de marcar sempre cada final de vers amb tons ni sempre pauses amb la mateixa durada. El vers ha de fluir.
- Tot és en el text.

Segons Vicente Fuentes, una de les diferències clau entre el que es feia a Estudio1 i la manera de fer actual de la CNTC és que els primers no tenen ànima, mentre que els segons naturalitzen la convenció (el vers). Una de les tècniques utilitzades per naturalitzar el text és que

l'interpret digui el text analògic; és a dir, que digui el text amb paraules seves i no amb les de l'autor. Fuentes afirma que aquest exercici ja el feia Laurence Oliver (1907-1989) i nosaltres el comencem a fer fa pocs anys. Una altra pràctica semblant, que té com a objectiu que les paraules no siguin pomposes, és el de la lectura biomecànica, que consisteix a ordenar i desordenar el text. L'interpret ha de poder desordenar el text sense dificultat i mantenint-ne la comprensió, d'aquesta manera descobreix l'entonació real del text i se'l fa seu. Constatem amb aquestes dades que anem enrederits en relació als anglesos en la forma de dir el vers, des del punt de vista de la naturalització, atès que aquests exercicis ja fa dècades que els empren, mentre que nosaltres tot just comencem a fer-los servir.

Segons Fuentes, el problema és que en l'època de Guillermo Marín (1905-1988), Manuel Dicenta (1905-1974), Julio Núñez (1930-2008) i José María Roderó (1922-2008), actors d'Estudio1, la manera de dir el vers ja la donaven per feta i no l'entenien; tot i que a J. M. Roderó aquest fet no li agradava, segons va afirmar el mateix Vicente. Julio Núñez, l'actor que encarna el personatge de Laurencio a la versió de la *La dama boba* d'Estudio1, segons Fuentes tenia una manera pomposa de declamar.



#### 4) Conclusions / Epíleg

Un cop enllestida la recerca, les escoltes realitzades i els gràfics obtinguts, podem afirmar que els canvis en la posada en escena de *La dama boba* al llarg d'aquests últims gairebé cinquanta anys es concreten en què: 1) hi ha una clara tendència a la suavització del ritme i la rima amb un creixement destacable de l'ús de les pauses intersals; 2) es detecta una propensió a donar més importància al contingut que no pas a la forma amb els canvis entonatius, l'increment de les pujades i baixades tonals, i l'augment d'anticadències, i 3) s'evidencia un major respecte per la normativa declamatorià amb la reducció, quasi fins a l'extinció, de recursos com el vibrato i l'allargament de vocals.

Cal assenyalar que el moment frontissa que certifica tal mudança, el trobem en la versió de 2002, en la qual: 1) localitzem més sinalefes entre versos i elisions; 2) veiem un Jorge Basanta (Pedro), que juga amb les velocitats del vers; 3) descobrim un Gabriel Garbisu (Laurencio), que no només fa servir molts canvis de velocitat, sinó també allargaments vocàlics i vibratos, i 4) se'ns revela una Pilar Gómez (Clara), que destaca per l'ús de l'acceleració i la sinalefa intersal. La versió que va fer Juan Mayorga és la que introdueix més canvis respecte al text que hem escollit per treballar<sup>38</sup>; la menys pròxima a l'original, ja que, buscant l'acostament a l'espectador de l'època, peca de voler prosificar massa el vers i, doncs, no l'acaba de respectar prou. En la versió d'Helena Pimenta observem uns cossos més vius i no caps parlants, fet que corrobora aquesta intenció de proximitat amb l'espectador. Afirmar que el moment frontissa se situa en el 2002 és plenament lògic, perquè l'assessor de vers d'aquesta versió i la del 2017 ha estat el mateix, Vicente Fuentes, el qual en la producció del 2002 encara està buscant la manera d'adaptar als textos del segle d'or espanyol la metodologia anglesa apresada de Cicely Berry i de la Royal Shakespeare.

L'estudi de les escenes per èpoques i per personatges certifica que, a pesar que els intèrprets d'una mateixa producció puguin tenir formacions diferents i/o les seves idiosincràsies, els directors i assessors de vers de cada versió han recollit la manera de fer de la seva època. En les dues primeres produccions, el pes d'aglutinar un mateix codi recau en els directors exclusivament, mentre que en les dues últimes, ambdues són de la CNTC, no sols incideix en la direcció, sinó també en l'assessor de vers, Vicente Fuentes.

Val a dir, d'altra banda que ha estat una troballa detectar que, des de la producció del 1979, el personatge de Clara ha estat interpretat per actrius d'origen andalús per afavorir-ne la comicitat.

El sistema codificat que Eduardo Vasco va aportar a la seva tesi doctoral, aquí millorat amb

---

38 Vid. Nota al peu 2

alguns canvis i aportacions puntuals, ha estat molt útil per a poder tirar endavant la present recerca, que obre el camí no només a investigacions paral·leles amb altres comparacions escèniques, escoltes, ampliacions de cerca o enriquiment del codi d'E. Vasco, sinó també per promoure estudis sobre 1) les tècniques de declamació del vers emprades des del 1960 fins a l'actualitat, 2) la comparativa corporal exhaustiva dels actors que interpreten les versions a què fem referència o 3) la recepció del públic i la crítica d'aquests muntatges.

Per acabar, volem subratllar que l'estudi de cas de les posades en escena de *La dama boba*, de Lope de Vega, per Estudio1, Miguel Narros, Helena Pimenta i Alfredo Sanzol ens ha corroborat que els textos en vers del segle d'or espanyol són declamats amb menys grandiloquència des del 2000 fins a l'actualitat, que no pas en els anys del franquisme i la transició. D'aquesta manera, constatem la teoria de Fuentes, en el sentit que la gran diferència entre aquests dues èpoques (segona meitat del s.XX i inicis del s.XXI) és que en aquella, la d'Estudio1 i Narros, els actors no tenen ànima, mentre que en aquesta, l'assoleixen gràcies a la naturalització de la convenció del vers.

## 5) Referències bibliogràfiques

### LLIBRES

- BERRY, CICELY (2006): *La voz y el actor*. Madrid, Alba Editorial
- BERRY, CICELY (2014): *Texto en acción*. Madrid, Alba Editorial
- DE VEGA, FÉLIX LOPE (2001): *La dama boba – Mejor alcalde rey*. Madrid: Editorial Castalia- Biblioteca Clásica Castalia
- FUNETES, VICENTE (2011): *Sobre el arte de decir el verso en escena*, en *Arte nuevo de hacer teatro en este tiempo*. Madrid: Ediciones del Orto.
- QUILIS, ANTONIO (2008): *Métrica española*. Barcelona: Ariel.
- RODRÍGUEZ, EVANGELINA. (2004): *Memoria de las memorias: el teatro clásico y los actores españoles*, en *Proyección y significados del teatro clásico español*. Madrid: Sociedad Estatal para la Acción de la Cultura Exterior.
- VASCO, EDUARDO (2017a): *Ricardo Calvo Agostí: El actor y los clásicos*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- VASCO, EDUARDO (2017b): *Tesis doctoral. Para una historia de la voz escénica en España*. Madrid.

### AUDIOVISUAL

#### *Teatre*

- *La dama boba*, direcció Miguel Narros. Estrena: Corral de Comedias, 26 de setembre de 1979
- *La dama boba*, producció de la CNTC versió Juan Mayorga i direcció Helena Pimenta. Estreno: Teatro de la Comedia, 16 de gener del 2002
- *La dama boba*, producció de la CNTC versió i direcció d'Alfredo Sanzol. Estrena: Teatro de la Comedia, 28 de novembre de 2017

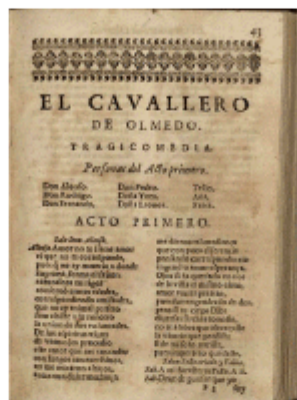
#### *Filmografia*

- *Estudio 1. La dama boba*, adaptació i realització d'Alberto González Vergel. Emesa a TVE el 25 de març del 1965.

# **ANNEX 1**



**Teatre Lliure**



**El uso de la lengua** en *El caballero de Olmedo* presupone un conocimiento integral del mundo de la obra. Cómo hacer del lenguaje un tejido que resalte las motivaciones y conflictos de este "gran poema del amor roto", como muy bien lo ha llamado Lluís Pasqual. En este difícil ejercicio, en un cuerpo a cuerpo misterioso, jugando entre la cabeza y el cuerpo de cada uno, me sitúo yo, respondiendo a las necesidades que vayan surgiendo durante los ensayos, recolectando bien el corazón de los materiales humanos y fijándolos en las palabras de Lope, en sus versos, en sus estrofas. El estudio minucioso de la forma nos ayuda a descubrir esa otra construcción subyacente cuya fortaleza (virtuosismo) está recóndita pero presente e imprescindible en cada personaje.

Esta forma, a veces violenta, requiere un conocimiento por parte de todos, de manera que los versos resulten fáciles de interpretar, con fluidez sonora, sonoridad cautivadora que predisponga en el ánimo del espectador un estado espiritual, poético, y que lo hiciera accesible a lo que Lope ha pretendido contar, y todo sin que el público oiga la retórica.

La versificación es uno de los elementos esenciales en toda obra barroca, la cual es inconcebible en prosa; la expresión de los sentimientos, el movimiento de la acción alcanza toda su potencialidad gracias al verso. No es un azar ni un capricho: son engarces para el oído, preparados muy conscientemente por el poeta para el juego escénico. Creo recordar que fue el propio Lope de Vega el que dijo "pinto para los oídos".

Vicente Fuentes  
trabajo de verso



**TAULA PER L'ANALISI D'ASPECTES  
IMPORTANTES PER RECITAR EL VERS**

Sinalefa	■
Vers acabat en paraula aguda	•
Vers acabat en vocal i el següent vers comença amb vocal	/
Vers acabat amb la mateixa vocal que comença el següent vers	//

LAURENCIO:

Agora

conozco, hermosa señora,  
 que no solamente viene //  
 // el sol de las orientales  
 partes, pues de vuestros ojos  
 sale, con rayos más rojos  
 y luces piramidales;  
 pero si cuando salís •  
 tan grande fuerza traéis, •  
 al mediodía, ¿qué haréis? •

FINEA:

Comer, como vos decís; •  
 no pirámides ni peros,  
 sino cosas provechosas.

LAURENCIO:

Esas estrellas hermosas,  
 esos nocturnos luceros,  
 me tienen fuera de mí. •

FINEA: Si vos andáis con estrellas,  
¿qué mucho que os traigan ellas  
arromadizado así? • /  
/ Acostaos siempre temprano, /  
/ y dormid con tocador. •

LAURENCIO: ¿No entendéis que os tengo amor, •  
puro, honesto, limpio y llano?

FINEA: ¿Qué es amor?

LAURENCIO: ¿Amor? Deseo.

FINEA: ¿De qué?

LAURENCIO: De una cosa hermosa. /

FINEA: / ¿Es oro, es diamante, es cosas  
de éstas que muy lindas veo?

LAURENCIO: No; sino de la hermosura  
de una mujer como vos, •  
que, como lo ordena Dios, •  
para buen fin se procura; /  
/ y ésta, que vos la tenéis, •  
engendra deseo en mí. • //

FINEA: // Y yo, ¿qué he de hacer aquí, •  
si sé que vos me queréis? •

LAURENCIO: Quererme. ¿No habéis oído  
que amor con amor se paga?

FINEA: No sé yo cómo se haga,  
porque nunca yo he querido,  
ni en la cartilla lo vi, •

ni me lo enseñó mi madre.

Preguntarélo a mi padre. //

LAURENCIO: // Esperaos, que no es así •

FINEA: Pues, ¿cómo?

LAURENCIO: De estos mis ojos

saldrán unos rayos vivos

como espíritus visivos,

de sangre y de fuego rojos

que se entrarán por los vuestros.

FINEA: No, señor; arriedro vaya

cosa en que espíritus haya.

LAURENCIO: Son los espíritus nuestros,

que juntos se han de encender •

y causar un dulce fuego

con que se pierde el sosiego, /

/ hasta que se viene a ver •

el alma en la posesión •

que es el fin del casamiento;

que, con este santo intento,

justos los amores son, •

porque el alma que yo tengo /

/ a vuestro pecho se pasa.

FINEA: ¿Tanto pasa quien se casa?

***PEDRO habla con CLARA***



PEDRO: Con él, como os digo, vengo  
tan muerto por vuestro amor, ·  
que a questa ocasión busqué. ·

CLARA: ¿Qué es amor, que no lo sé? · /

PEDRO: / ¿Amor? ¡Locura, furor! ·

CLARA: Pues ¿loca tengo de estar?

PEDRO: Es una dulce locura  
por quien la mayor cordura  
suelen los hombres trocar.

CLARA: Yo, lo que mi ama hiciere //

// eso haré.

PEDRO: Ciencia es amor, ·  
que el más rudo labrador ·  
a pocos cursos la adquiere. /  
/ En comenzando a querer, ·  
enferma la voluntad ·  
de una dulce enfermedad. ·

CLARA: No me le mandes tener; ·  
que no he tenido en mi vida  
sino solos sabañones.

FINEA: ¡Agrádanme las liciones!

LAURENCIO: Tú verás, de mí querida,  
cómo has de quererme aquí; ·  
que es luz del entendimiento /  
/ amor.

FINEA: Lo del casamiento

me cuadra.

LAURENCIO: Y me importa a mí. •

FINEA: ¿Pues, llevaráme a su casa /

/ y tendráme allá también? •

LAURENCIO: Sí, señora.

FINEA: ¿Y eso es bien? •

LAURENCIO: Y muy justo en quien se casa.

Vuestro padre y vuestra madre  
casados fueron así. •

De eso nacistes.

FINEA: ¿Yo?

LAURENCIO: Sí. •

FINEA: Cuando se casó mi padre,

¿no estaba yo allí tampoco? /

LAURENCIO: / (¿Hay semejante ignorancia?

Sospecho que esta ganancia //

*Aparte*

// camina a volverme loco.)

FINEA: Mi padre pienso que viene.

LAURENCIO: Pues voyme. Acordaos de mí. •

FINEA: ¡Que me place!

*Vase LAURENCIO*

CLARA: ¿Fuése?

PEDRO: Sí; • //

// y seguirle me conviene.

Tenedme en vuestra memoria.

*Vase PEDRO*

CLARA: Si os vais, ¿cómo?

LAURENCIO:       ¿No entendéis que os tengo amor,  
puro, honesto, limpio y llano?

FINEA:             ¿Qué es amor?

LAURENCIO:       ¿Amor? Deseo.

FINEA:             // Y yo, ¿qué he de hacer aquí,   •  
si sé que vos me queréis?   •

LAURENCIO:       Quererme. ¿No habéis oído  
que amor con amor se paga?

FINEA:             No sé yo cómo se haga,  
porque nunca yo he querido,

FINEA:             No, señor; arriedro vaya  
cosa en que espíritus haya.

LAURENCIO:       Son los espíritus nuestros,

PEDRO:            Con él, como os digo, vengo  
tan muerto por vuestro amor,   •  
que aquesta ocasión busqué.   •

CLARA:            ¿Qué es amor, que no lo sé?   •   /

PEDRO:            / ¿Amor? ¡Locura, furor!   •

CLARA:            Pues ¿loca tengo de estar?

PEDRO:            Es una dulce locura

por quien la mayor cordura  
suelen los hombres trocar.

CLARA: Yo, lo que mi ama hiciere //

// eso haré.

PEDRO: Ciencia es amor,



TEC  
presenta

# LA DAMA BOBA

DE LOPE DE VEGA

OCTAVIO JOSÉ M. ESCUER  
MISENO JULIAN ARGUDO  
NISE AMAYA CURIÉSES  
CELLA GLORIA MARIN  
FINEA ESPERANZA ROY  
CLARA BEGONA VALLE  
DUARDO HELIODOHO PEDREGAL  
FENISO CARLOS HIPOLITO  
LAURENCIO VICENTE GISBERT  
PEDRO ALBERTO DE MIGUEL  
LISEO FRANCISCO VIDAL  
TURIN MARCIANO BUENDIA  
PROFESOR DANZA JOSÉ MAYA

Equipo dirección  
Vestuario WILLIAM LAYTON,  
ARNOLD TARABORRELLI,  
JOSE CARLOS PLAZA  
Escenografía MIGUEL NARROS  
Movimientos ANDREA D'ODORICO  
ARNOLD TARABORRELLI  
(Con la colaboración de  
EVA GUERRA)  
Música: Canción Panamá CARMELLO BERNAOLA  
Maquillaje JUAN PEDRO HERNANDEZ  
(Estudio 24)  
Iluminación JOSÉ LUIS RODRIGUEZ  
Realización decorado MARIANO LOPEZ  
Realización vestuario PERIS HERMANOS  
Atrezzo VAZQUEZ  
Eléctrico CARLOS MORENO  
Maquinista RAFAEL ABAD  
Regidor CARLOS TEIXEIRA  
Directora producción MARIA NAVARRO  
Dirección MIGUEL NARROS

ESPECTACULOS MONTADOS POR TEC  
de Federico García Lorca dirección: Miguel Narros  
TIO VANIA de Anton Chejov dirección: William Layton  
DON CARLOS de F. Schiller dirección: José Carlos Plaza

## PREMIOS OBTENIDOS TEMPORADA 1978 - 79

- LONG PLAY 78 Mejor Director, Miguel Narros (Así que pasen 5 años, de Federico García Lorca).
- POPULARES DE PUERTO Mejor Compañía Teatral, Grupo T.E.C. Mejor Obra de Teatro, Tío Vania, de A. Chejov.
- EL ESPECTADOR Y LA CRITICA Mejor Obra de autor español, Así que pasen 5 años, de Federico García Lorca.
- Mejor Obra de autor extranjero, Tío Vania, de A. Chejov. Mejor Director, William Layton, por Tío Vania.
- Mejor Actor, Carlos Llamas, por Tío Vania.
- FOTOGRAFIA DE PLATA DE TEATRO Mejor Intérprete Teatral, Grupo T.E.C., por Tío Vania.
- RADIO JUVENTUD DE MADRID (por votación popular) Mejor Labor Teatral al Grupo T.E.C.

PRÓXIMO ESTRENO  
**EL CERO TRANSPARENTE**  
por ALFONSO VALLEJO • Dirección: WILLIAM LAYTON

CON LA COLABORACION DE LA DIRECCION GENERAL DE TEATRO

Programa de mà de *La dama boba*, de Lope de Vega, direcció Miguel Narros. 1979.

27/2/2002

# LA DAMA BOBA

*de Lope de Vega*



Livia

**Reparto**  
(por orden de intervención)

Liseo	José Luis Santos
Turín	Fernando Aguado
Leandro	José Luis Gago
Otavio	Jordi Dauder
Miseno	Sergio de Frutos
Nise	Isabel Ordaz
Celia	Eva Trancón
Finea	Maruchi León
Rufino	José Segura
Clara	Pilar Gómez
Duardo	José Luis Patiño
Feniso	Fernando Sendino
Laurencio	Gabriel Garbisu
Pedro	Jorge Basanta



**Figurantes:**  
Pedro Albentosa, Jonathan Fernández, Xavi Montesinos, Luis Ludeña

---

Realización escenografía y utilería	Odeón Decorados, Baynton, Peroni y Specchiopiuma
Realización de vestuario y Zapatería	Cornejo y Menkes
Ayudante de vestuario	Anselmo Gervolés
Ayudante de escenografía	Susana Mendoza
Ayudante de dirección	José Bornas
Fotos de actores	Alberto Nevado
Foto	Ros Ribas
Diseño gráfico	Vicente A. Serrano
Imagen del cartel	Esperanza Santos
Espacio sonoro	Susana de Uña
Coreografía	Eduardo Vasco
Asesor de verso	Eduardo Ruiz
Iluminación	Vicente Fuentes
Vestuario	Miguel Ángel Camacho (A.A.I.)
Escenografía	Rosa García Andújar
	José Tomé
	Susana de Uña



Marta Sastre

**Versión** Juan Mayorga

**Dirección**  
Helena Pimenta

Programa de mà de *La dama boba*, de Lope de Vega, direcció Helena Pimenta. 2002.



La Joven Compañía Nacional de Teatro Clásico presenta Temporada **17/18**

# LADAMABOBA

DE LOPE DE VEGA

■ Reparto por orden de intervención:

Liseo	Ótávio	Pedro / Rufino /
Jimmy Castro	Daniel Alonso de Santos	Maestro de danzar
Turín	Miseno	Kev de la Rosa
David Soto Gigante	Marçal Bayona	Clara
Feriso /	Nise	Silvana Navas
Leandro	Georgina de Yebra	Duardo
José Fernández	Celia	Miguel Ángel Amor
	Cristina Arias	Laurencio
	Finea	Pablo Béjar
	Paula Iwasaki	

■ Realización de escenografía  
**Mambo Gerriets**

■ Ayudante de vestuario y escenografía  
**Carmen Mancebo**  
Ayudante de iluminación  
**Enrique Chueca**  
Ayudante de dirección  
**Beatriz Jaén**

■ Asesor de verso  
**Vicente Fuentes**  
Iluminación  
**Pedro Yagüe**  
Composición musical  
**Fernando Velázquez**  
Escenografía y vestuario  
**Alejandro Andújar**

■ Versión y dirección  
**Alfredo Sanzol**

Encuentro con el público  
**14 DIC**  
Duración aproximada  
**1 h 30 min**



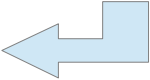


Programa de mà de *La dama boba*, de Lope de Vega, direcció Alfredo Sanzol. 2017.




# **ANNEX 2**

## CODI PER L'ANÀLISI

### ASPECTES RÍTMICS

Accent rítmic (signe accent i negreta)	<b>á</b>
Pausa	
Pausa versal	//
Pausa estròfica	///
Pausa amb trencament de sinalefa	
Elisió d'una vocal dins sinalefa	<b>aa</b>
Sinalefa entre versos	
Contínua	
Alentiment del ritme	<b>Alentiment</b>
Acceleració del ritme	<b>Acceleració</b>

### ASPECTES TONALS

Pujada tonal	
Baixada tonal	
Anticadència	
Cadència	

### RECURSOS

Vibrato... (subratllat ondulat)	<u>aaaa</u>
Allargament de vocal	●

CANVIS RESPECTE L'ORIGINAL..... \*

TEXT AFEGIT..... [ ]

## ESTUDIO 1 (1965)

LAURENCIO:

Agóra →  
conózco, hermosa señóra, // ↗  
que no solámente viene →  
el sól de las orientáles →  
pártes, | pues de vuestros ojos →  
sále, con rayos más rójos →  
y lúces piramidáles; /// ↘  
pero si cuando salís → ↗  
tan grande fuerza traéis, // ↘  
a\*<sup>1</sup> mediodía, ¿qué haréis? // ↘

FINEA:

Comér, como vos decís; // ↘  
no pirámides ni péros, →  
sino cósas provechósas. // ↘

LAURENCIO:

Esas estréllas hermósas, →  
esos nócturnos lucéros, →  
me tíenen fuéra de mí. // ↘

FINEA:

Si vos andáis con estréllas, // ↘  
¿qué múcho que os háyan\*<sup>2</sup> ellas →  
arromadizádo así? //  
/ Acostáos siémpre tempráno, /// ↗  
y dormíd con tocadór. // ↘

LAURENCIO:

¿No entendéis que os téngo amór, // ↗

---

1 Canvi de paraula: "a" substitueix "al"

2 Canvi de paraula: "hayan" substitueix "traigan"

puro, honésto, límpio y lláno? //

FINEA: ¿Qué es amór? |

LAURENCIO: ¿Amór? | ~~Deséu~~. //

FINEA: ¿De qué? | //

LAURENCIO: De úna cósa hermosá. //

FINEA: ¿Es óro, es diamánte, es cósas  
de éstas que muy lindas véo? ///

LAURENCIO: Nó; | sino de la hermosúra //

de una mujér como vós, //

que, como lo manda\*<sup>3</sup> Diós, //

para buen fín se procúra; ///

/ y ésta, que vos la tenéis, //

engéndra deséu en mí. //

FINEA: Y yó, | ¿qué hé de hacér aquí,  
si sé que vós me queréis? ///

LAURENCIO: Querérme. | ¿No habéis oído //

que amór | con amór se pága? //

FINEA: No sé yo cómo se hága, //  
porque núnca yó he querído, ///

ni en la cartílla lo ví, //

ni me lo enseñó mi mádre. //

Preguntarélo a mi pádre.

LAURENCIO: Esperáos, | que no es así\*<sup>4</sup> ///

FINEA: Pues, ¿cómo? | //

3 Canvi de paraula: “manda” substitueix “ordena”

4 Canvi de paraula: “así” substitueix “ansi”

LAURENCIO:

De estos mis ojos //

saldrán unos rayos vivos →

como espíritus visívos, →

de sangre y de fuego rojos /// ↗

que se entrarán por los vuestros. //

FINEA:

No, señor; arriédro váya //

cósa en que espíritus háya. //

LAURENCIO:

Són los espíritus nuestros, ///

que juntos se han de encendér →

y causar un dulce fuego →

con que se pierde el sosiego, //

hasta que se viene a vér →

el alma en la posesión →

que es el fin del casamiento; //

que, con este santo intento, →

justos los amóres són, ///

pues\*<sup>5</sup> el alma que yo tengo //

a vuestro pecho se pása. //

FINEA:

¿Tanto pása quien se cása? //

### ***PEDRO habla con CLARA***

PEDRO:

Con él, como os digo, vengo ///

tan muerto por vuestro amor, //

que aquesta ocasión busqué. //

---

<sup>5</sup> Canvi de paraula: “pues” substitueix “porque”

CLARA:

¿Qué es amór, que no lo sé? //

PEDRO:

¿Amór? ¡Locúra, furór! ///

CLARA:

Pués ¿lóca tengo de estár? //

PEDRO:

Es una dulce locúra //

por quien la mayor cordúra //

suelen los hombres trocár. ///

CLARA:

Yó, lo que mi ama hiciére //

eso haré [yó]. //

PEDRO:

Ciencia es amór, //

que el más rudo labradór //

a pocos cursos la adquiére. ///

En comenzando a querér, //

enferma la voluntád //

de una dúlce enfermedád. //

CLARA:

No me le mandes tenér; ///

que no he tenído en mi vída //

sino sólos sabañónes. //

FINEA:

¡Agrádanme las liciónes! //

LAURENCIO:

Tú verás, de mí querída, //

cómo has de querérme aquí; //

que es luz del entendimiénto //

amór. //

FINEA:

Lo del casamiénto

me cuádra. //

LAURENCIO:

Y me importa a mí. //

FINEA:

¿Pués, llevaráme a su cása //

y tendráme allá también? //

LAURENCIO: Sí, señora. //

FINEA: ¿Y eso es bien? //

LAURENCIO: Y muy jústo en quien se cása. ///

Vuestro pádre y vuestra mádre  
casados fueron así\*<sup>6</sup>. //

De eso nacístes. //

FINEA: ¿Yó? //

LAURENCIO: Sí. //

FINEA: Cuando se casó mi pádre, //  
¿no estaba yo allí tampóco? //

LAURENCIO: (¿Háy semejante ignoráncia? //  
Confieso\*<sup>7</sup> que esta ganáncia //  
camína a volverme lóco.) ///

FINEA: Mi padre pienso que viéne. //

LAURENCIO: [e] Pués vóyme. //

LAURENCIO I PEDRO: Acordáos de mí. //

FINEA I CLARA: ¡Que me pláce! //

*Aparte*

*Vase LAURENCIO I PEDRO*

En aquesta versió s'han suprimit els versos finals y abans de la sortida d'escena dels personatges masculins parlen a la vegada Laurencio i Pedro, i després Finea i Clara. A més cal destacar que hi ha un moment on s'afageixen vocals fent que el compte silàbic es modifiqui i, fins hi tot, es facin una sinalefes entre versos.

<sup>6</sup> Canvi de paraula: “así” substitueix “ansí”

<sup>7</sup> Canvi de paraula: “confieso” substitueix “sospecho”

## MIGUEL NARROS (1975)

LAURENCIO:

Agóra →  
conózco, hermosa señóra, //  
que no solamente viéne →  
el sól de las orientáles →  
pártes, // pues de vuestros ójos //  
sále, con ráyos más rójos //  
y lúces piramidáles; ///

pero si cuando salís //  
tan gránde fuérza traéis, //  
al mediodía, ¿qué haréis? //

FINEA:

Comér, como vos decís; ///  
no pirámides ni péros, //  
sino cósas provechósas. //

LAURENCIO:

Esas estréllas hermosas, //  
esos noctúrnos lucéros, ///  
me tiénen fuéra de mí. //

FINEA:

Si vos andáis con estréllas, //  
¿qué mucho que os tráigan éllas →  
arromadizádo así? ///  
Acostáos siempre tempráno, //

y dormíd con tocadór. //

LAURENCIO:

¿No entendéis que os téngo amór, //  
púro, honésto, límpio y lláno? ///

FINEA:

¿Qué es amór?

LAURENCIO:

¿Amór? [e] Deséo. //



FINEA:

¿De qué?

LAURENCIO:

De una cósa hermosa. //

FINEA:

¿Es óro, es diamánte, es cosas  
de éstas que muy líndas véo? ///

LAURENCIO:

Nó; sino de la hermosura  
de una mujér como vós, //  
que, como lo ordéna Díós,  
para buén fín se procúra; ///  
y ésta, que vós la tenéis, //  
engéndra deséo en mí. //

FINEA:

Y yó, ¿qué he de hacer aquí,  
si sé que vós me queréis? ///

LAURENCIO:

Querérme. // ¿No habéis oído  
que amor con amor se pága? //

FINEA:

Yo\*<sup>8</sup> no sé cómo se haga, //  
porque núnca yó he querido, ///  
ni en la cartilla lo ví, //  
ni me lo enseñó mi madre. //  
Preguntarélo a mi pádre. //

LAURENCIO:

Esperáos, que no es así ///

FINEA:

Pues, ¿cómo?

LAURENCIO:

De estos mis ójos //  
saldrán unos rayos vivos //  
como espíritus visívos, //  
de sangre y de fuégo rójos ///

<sup>8</sup> Canvi d'ordre: "Yo no sé" substitueix "No sé yo".

que se entrarán por los vuestros. //

FINEA:

No, señor; arriedro váya

cosa en que espíritus háya. //

LAURENCIO:

Son los espíritus nuestros,

que juntos se han de encender //

y causar un dulce fuego

con que se pierde el sosiego, //

hasta que se viene a ver

el alma en la posesión //

que es el fin del casamiento; //

que, con este santo intento, //

justos los amores són, ///

porque el alma que yo tengo //

a vuestro pecho se pasa. //

FINEA:

¿Tanto pasa quien se casa? //

### *PEDRO habla con CLARA*

PEDRO:

Con él, como os digo, vengo

tan muerto por vuestro amor, //

que aquesta ocasión busqué. //

CLARA:

¿Qué es amor, que no lo sé? //

PEDRO:

¿Amor? ¡Locura, furor! ///

CLARA:

Pues ¿lôca tengo de estar? //

PEDRO:

Es una dulce locura //

por quien la mayor cordura

suelen los hombres trocar. ///

CLARA:

Yó, lo que mi ama hiciére //

eso haré.

PEDRO:

Ciència es amór, //

que el más rúdo labradór

a pocos cúrso la adquiére. ///

En comenzádo a querér,

enférra la voluntád //

de una dúlce enfermedád. //

CLARA:

Nó me le mándes tenér; ///

que no he tenído en mi vída //

sino sólos sabañónes. //

FINEA:

¡Agrádanme las liciónes! //

LAURENCIO:

Tú verás, de mí querída,

cómo hás de querérme aquí; //

que es luz del entendimiénto

amór.

FINEA:

Lo del casamiénto //

me cuádra.

LAURENCIO:

Y me impórta a mí. ///

FINEA:

¿Y me llevará a su cása //

y me tendrá\*<sup>9</sup> allá también? //

LAURENCIO:

Sí, señóra.

FINEA:

¿Y éso es bién? //

LAURENCIO:

Y muy jústo en quién se cása. ///

9 Canvi text: “¿Y me llevará a su cása / y me tendrá allá también?” substitueix “¿Pues, llevaráme a su casa / y tendráme allá también?”

Vuestro pádre y vuestra mádre //

casádos fuéron así. //

De eso nacístes. //

FINEA:

¿Yó? //

LAURENCIO:

Sí. //

FINEA:

Cuando se casó mi pádre, ///

¿no estába yo allí tampóco? //

LAURENCIO:

(¿Háy semejante ignorancia? //

Sospécho que ésta ganancia //

*Aparte*

camína a volvérmelo loco.) ///

FINEA:

Mi pádre piénso que viéne. //

LAURENCIO:

Pues vóymelo. Acordáos de mí. //

FINEA:

¡Que me place! //

*Vase LAURENCIO*

CLARA:

¿Fuése? //

PEDRO:

Sí; //

y seguírle me conviéne. ///

Tenédme en vuéstra memoria. //

*Vase PEDRO*

CLARA:

Si os váis, ¿cómo? //

## HELENA PIMENTA (2002)

LAURENCIO:

Agóra  
infiéro, | bélla\*<sup>10</sup> señóra, //  
que no solaménte viéne  
el sól de las orientáles  
réinos, | pués de vuéstros ojos //  
sále, con ráyos más rójos //  
y lúces | piramidáles; ///

FINEA:

\*<sup>11</sup> ¿Qué ráya rója, | qué infiéros, //  
qué lúces piramidósas? //

LAURENCIO:

Ésas estréllas hermósas, //  
ésos noctúrns lucéros,  
mé tienén | fuérra de mí. //

FINEA:

Si vós andáis con estréllas,  
\*<sup>12</sup> no es ráro que os tráigan éllas  
\*<sup>13</sup> acatarradíto así? ///

Acostáos siempre tempráno, //  
\*<sup>14</sup> en hóras de más calór. //

LAURENCIO:

¿No entendéis que os téngo amór, //  
púro, honéstó, | límpio y lláno? ///

10 Canvi text: “infiéro bella” substitueix “conozco, hermosa”

11 Canvi de text: “¿Qué raya roja, qué infiernos / qué luces piramidales?” substitueix “pero si cuando salís / tan grande fuerza traéis, / al mediodía, ¿qué haréis? / Comer, como vos decís; no pirámides ni peros / sino cosas provechosas”.

12 Canvi de text: “no es raro” substitueix “¿qué mucho”

13 Canvi de text: “acatarradito” substitueix “arromadizado”

14 Canvi de text: “en horas de más calor” substitueix “y dormid con tocador”

FINEA:

¿Qué és amór?

LAURENCIO:

¿Amór?

FINEA:

[Sí]

LAURENCIO:

Deséo. //

FINEA:

¿De qué?

LAURENCIO:

De una cósa hermosa. //

FINEA:

¿Es óro, es diamánte, es cósa \*<sup>15</sup>

de éstas que múy líndas véo? ///

LAURENCIO:

Nó; sino de la hermosúra

de una mujér como vós, //

que, como lo ordéna Diós, //

\*<sup>16</sup> es la belléza más púra ///

la púra lúz que tenéis

engendra deséo en mí. //

FINEA:

Y yó, ¿qué he de hacer aquí, //

si sé que vós me queréis? ///

LAURENCIO:

Querérme. ¿No habéis oído

que amór con amór se pága? //

FINEA:

No sé yó cómo se hága, //

porque núnca yo he querído, ///

ni en la cartílla lo ví, //

ni me lo enseñó mi mádre. //

Preguntarélo a mi pádre. //

15 Canvi de text: “es cosa” substitueix “es cosas”

16 Canvi de text: “es la belleza más pura / la pura luz que” substitueix “para buen fin se procura; / y ésta, que vos la tenéis”

LAURENCIO:

Esperáos, que no es así /// \*17

FINEA:

Pués, ¿cómo?

LAURENCIO:

De éstos más ójos //

saldrán unos ráyos vívos

como espíritus furtivos\*18, //

de sangre y de fuego rójos ///

que se entrarán pór los vuéstros. //

FINEA:

No, señor; léjos se\*19 váya

cósa en que espíritus háya. //

LAURENCIO:

Son los espíritus nuéstros, ///

que júntos se han de encendér //

y causár un dulce fuégo

con que se piérde el sosiégo, //

hasta que se lléga\*20 a vér ///

el álma en la posesión //

que es el fin del casamiénto; //

y\*21, con éste sacraménto\*22,

jústos los amóres són, ///

porque el álma que yó téngo //

a vuestro pécho se pása. //

FINEA:

¿Tánto pása quién se cása? //

17 Canvi de text: "así" substitueix "ansi"

18 Canvi de text: "furtivos" substitueix "visivos"

19 Canvi de text: "lejos se" substitueix "arriedro"

20 Canvi de text: "llega" substitueix "viene"

21 Canvi de text: "y" substitueix "que"

22 Canvi de text: "sacramento" substitueix "santo intento"

*PEDRO habla con CLARA*

PEDRO:

Así\*<sup>23</sup>, como os digo, vengo  
tán muérto por vuestro amor, //  
que aquésta ocasión busqué. //

CLARA:

¿Qué és amor, que no lo sé? //

PEDRO:

¿Amór? ¡Locúra, furór! ///

CLARA:

Pués ¿lóca téngo de estar? //

PEDRO:

Es una dulce locúra //  
por quien la mayor cordúra  
súelen los hombres trocar. ///

CLARA:

Yó, lo que mi áma hiciére  
eso haré. //

PEDRO:

Ciência es amor,  
que el más rúdo labradór  
con\*<sup>24</sup> pocos cúrsos la adquiére. ///

En comenzándo a querér, //  
enférma la voluntád  
de una dulce enfermedád. //

CLARA:

No me le mándes tener; ///  
que no he tenído en mi vída //  
sino sólo\*<sup>25</sup> sabañónes. // [Ay]

FINEA:

¡Agrádanme las lecciones!\*<sup>26</sup> //

23 Canvi de text: “así” substitueix “con él”

24 Canvi de text: “con” substitueix “a”

25 Canvi de text: “solo” substitueix “solos”

26 Canvi de text: “lecciones” substitueix “liciones”



LAURENCIO: Tú verás, de mí querída, ///  
 cómo has de querérme aquí; //  
 que és luz del entendimient<sub>o</sub> ///  
 amor. |

FINEA: Lo del casamiénto →

me cuádra. ↙

LAURENCIO: Y me impórta a mí. //

FINEA: ¿Pues, llevaráme a sú cása // ↗  
 y tendráme allá también? // ↗

LAURENCIO: Sí, señó<sub>ra</sub>. ↙

FINEA: ¿Y éso es bién? // ↗

LAURENCIO: Y muy jústo ↗ en quién se cása. ///  
 Vuéstro pádre y vuéstra mádre →  
 casádos fueron así<sup>\*27</sup>. // ↘  
 De éso nacístes. ↘

FINEA: ¿Yó? |

LAURENCIO: Sí. // ↗ ↘

FINEA: Cuándo se casó mi pádre, ///  
 ¿no estába yó allí tampóco? /// ↗

LAURENCIO: (¿Háy semejánte ignoráncia? // ↗  
 Sospécho que ésta ganáncia → *Aparte*  
 camína a volvérme lóco.) /// ↘

FINEA: Mi pádre piénso que viéne. //

LAURENCIO: Pues vóym<sub>e</sub>. ↙ Acordáos de mí. // ↗

FINEA: ¡Que me pláce! ↗

27 Canvi de text: “así” substitueix “ansí”





*Vase LAURENCIO*




CLARA:

¿Fuése? 

PEDRO:

Sí; // 

  y seguírle me conviéne.  /// 

Tenedme  ya en  recordádo.\*<sup>28</sup> // 

*Vase PEDRO*

CLARA:

Si os váis,  ¿cómo? 

---

28 Canvi de text: “Tenedme ya en recordado” substitueix “tenedme en vuestra memoria”

LAURENCIO:

Agóra →  
conózco, hermosa señora, //  
que no solamente viéne →  
el sól | de las orientáles →  
pártes, | pues de vuestros ójos →  
sále, | con rayos más rójos //  
y lúces piramidáles; ///  
pero si cuando salís //  
tan grande fuerza traéis, //  
al mediodía, | ¿qué haréis? //

FINEA:

Comér, | como vos decís; →  
no pirámides ni péros, //  
sino cósas provechósas. //

LAURENCIO:

Ésas estrellas hermosas, //  
ésos noctúrnos lucéros, ///  
me tiénen fuéra de mí. //

FINEA:

Si vos andáis con estréllas, //  
¿qué méenos\*<sup>29</sup> que os traigan éllas →  
acatárrado\*<sup>30</sup> así? ///  
Acostáos siempre tempráno, →  
y dormid con tocadór. //

LAURENCIO:

¿No entendéis que os téngo amór, //

29 Canvi de paraula: “menos” substitueix “mucho”

30 Canvi de paraula: “acatarrado” substitueix “arromadizado”

púro, honésto, límpio y lláno? ///

FINEA:

¿Qué es amor? //

LAURENCIO:

¿Amór? Deséu. //

FINEA:

¿De qué? //

LAURENCIO:

De una cosa hermosa. //

FINEA:

¿És óro, és diamánte, es cosa\*<sup>31</sup> //

de éstas que múy lindas véo? ///

LAURENCIO:

Nó; sino de la hermosúra //

de una mujér como vós, //

que, como lo ordena Díos, //

para buén fin se procúra; ///

y ésta, que vós la tenéis, //

engéndra deséu en mí. //

FINEA:

Y yó, ¿qué he de hacer aquí, //

si sé que vós me queréis? ///

LAURENCIO:

Querérme. ¿No habéis oído //

que amor con amor se pága? //

FINEA:

No sé yó cómo se hága, //

porque nunca yo he querido, ///

ni en la cartilla lo ví, //

ni me lo enseñó mi madre. //

Preguntarélo a mi pádre. //

LAURENCIO:

Esperáos, que no es así //

FINEA:

Pués, ¿cómo? //

LAURENCIO:

De éstos mis ójos //

<sup>31</sup>Canvi de paraula: “cosa” substitueix “cosas”

saldrán unos rayos vivos //  
 como espíritus visívos, //  
 de fuégo y de sángre\*<sup>32</sup> rójos ///  
 que se entrarán por los vuéstros. //

FINEA:

Nó, señór; arriédro váya //  
 cósa en que espíritus háya. //

LAURENCIO:

Són los espíritus nuéstros, ///  
 que júnτος se hán de encendér //  
 y causár un dúlce fuégo //  
 con que se pierde el sosiégo, //  
 hasta que se viene a vér //  
 el álma en la posesión //  
 que es el fin del casamiénto; //  
 que, con este sánto inténto, //  
 jústos los amóres són, ///  
 porque el álma que yo téngo //  
 a vuéstro pécho se pása. //  
 ¿Tanto pása quien se cása? //

FINEA:

### *PEDRO habla con CLARA*

PEDRO:

Con él, como os dígo, vengo ///  
 tán muérto por vuéstro amór, //  
 que aquésta ocasión busqué. //

CLARA:

¿Qué es amór, que no lo sé? //

32 Canvi d'ordre: "de fuego y de sangre" substitueix "de sangre y de fuego"

PEDRO:

¿Amór? ¡Locúra, furór! ///

CLARA:

Pues ¿lóca téngo de estar? //

PEDRO:

Es una dulce locúra //

por quien la mayor cordúra

suélen los hombres trocar. ///

CLARA:

Yó, lo que mi ama hiciére //

eso haré.

PEDRO:

Ciencia es amór, //

que el más rúdo labradór

a pocos cúrsos la adquiére. ///

En comenzándo a querér, //

enférma la voluntád

de una dúlce enfermedád. //

CLARA:

Nó me le mándes tenér; ///

que no he tenído en mi vída

sino sólos sabañónes.

FINEA:

¡Agrádanme las liciónes! //

LAURENCIO:

Tú verás, de mí querída, ///

cómo hás de querérme aquí; //

que es lúz del entendimiento //

amór.

FINEA:

Lo del casamiénto //

me cuádra.

LAURENCIO:

Y me importa a mí. ///

FINEA:

¿Pues, llevaráme a su cása //

y tendráme allá también? //

LAURENCIO:

Sí, señora.

FINEA:

¿Y eso es bien? //

LAURENCIO:

Y muy justo en quién se casa. ///

Vuestro padre y vuestra madre //

casados fueron así. //

De eso nacistes. //

FINEA:

¿Yó? //

LAURENCIO:

Sí. //

FINEA:

Cuando se casó mi padre, ///

¿no estaba yó allí tampoco? //

LAURENCIO:

(¿Hay semejante ignorancia? //

Sospécho que ésta ganancia //

*Aparte*

camina a volvérmelo loco.) ///

FINEA:

Mi padre pienso que viene. //

LAURENCIO:

Pues váyme. Acordáos de mí. //

FINEA:

¡Que me place! //

*Vase LAURENCIO*

CLARA:

¿Fuése? //

PEDRO:

Sí; //

y seguirle me conviene. ///

Tenédme en vuestra memoria. //

*Vase PEDRO*

CLARA:

Si os váis, ¿cómo? //

## **GLOSSARI**

**ACCENT RÍTMIC:** accentuació interna de cada tipus de vers, que fa que cadascun tingui un ritme concret.

**ALLARGAMENT VOCÀLIC:** prolongació d'una vocal.

**ANTICADÈNCIA:** acabament d'un mot amb entonació ascendent.

**BAIXADA TONAL:** disminució d'una nota.

**CADÈNCIA:** acabament d'un mot amb entonació descendent.

**CONTINUÏTAT:** efecte d'entonació que fa percebre el final d'un vers i l'inici del següent com una mateixa frase.

**ELISIÓ D'UNA VOCAL:** no pronunciació d'una de les vocals d'una sinalefa.

**ENTONACIÓ:** corba melòdica d'una frase.

**PAUSA DINS DEL VERS:** detenció momentània del curs recitat o llegit en l'interior d'un vers. Per exemple: “partes, (pausa) pues de vuestros”.

**PAUSA ESTRÒFICA:** detenció momentània del curs recitat o llegit de l'estrofa. Acostuma a ser més notòria que la versal, ja que la l'estrofa nova indica un canvi, encara que minúscul, de la idea expressada en l'estrofa anterior.

**PAUSA VERSAL / TALL VERSAL:** detenció més o menys àmplia del curs recitat o llegit al final d'un vers.

**PUJADA TONAL:** augment d'una nota.

**SINALEFA ENTRE VERSOS:** Fusió en una sola síl·laba de dues vocals en contacte situades l'una a la fi d'un vers i l'altra al començament del vers següent.



VIBRATO: Efecte derivat de l'oscil·lació de l'altura d'un to com a màxim de mig to.

# **ANNEX 3**

FIGURA 1

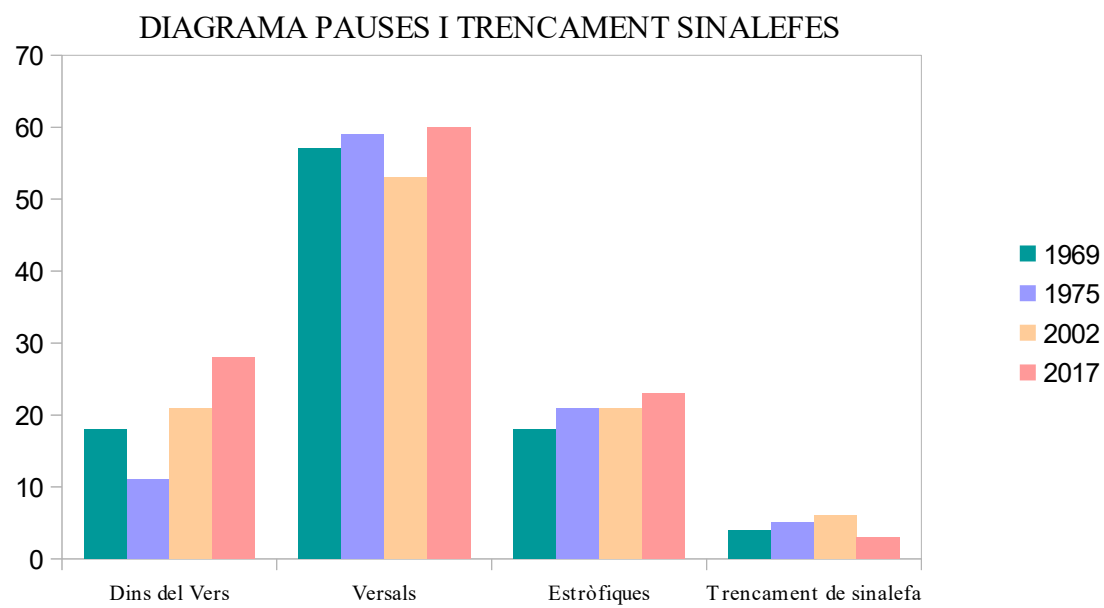


FIGURA 2

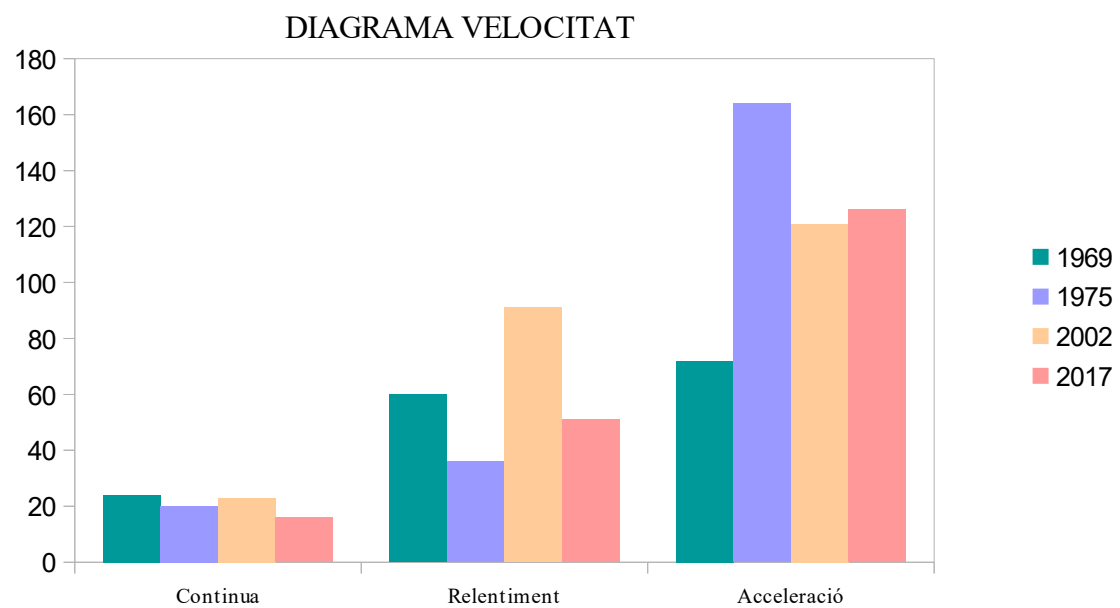


FIGURA 3

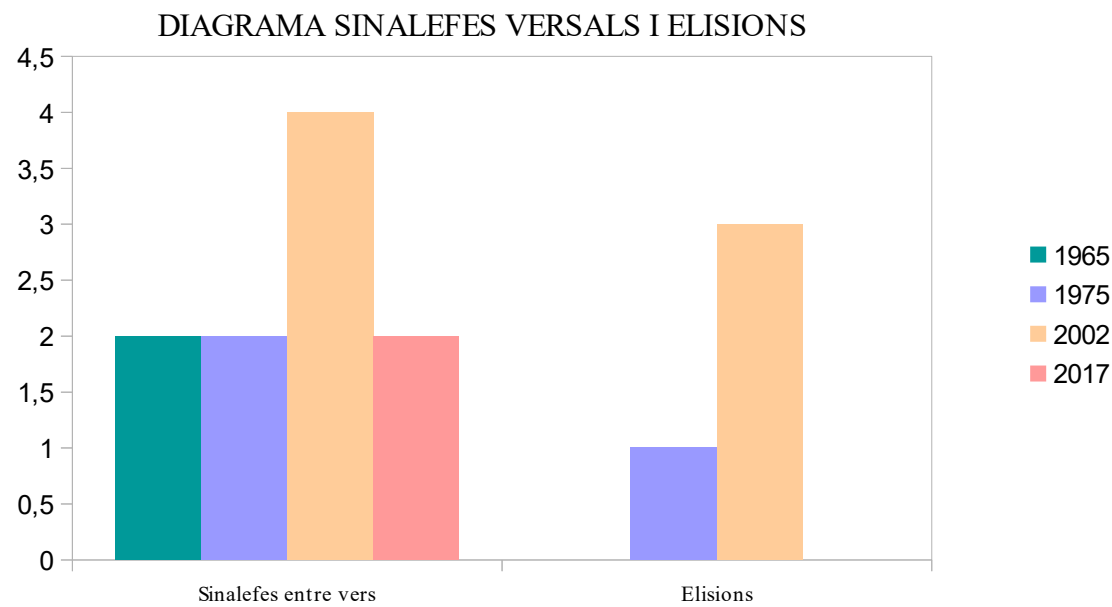


FIGURA 4

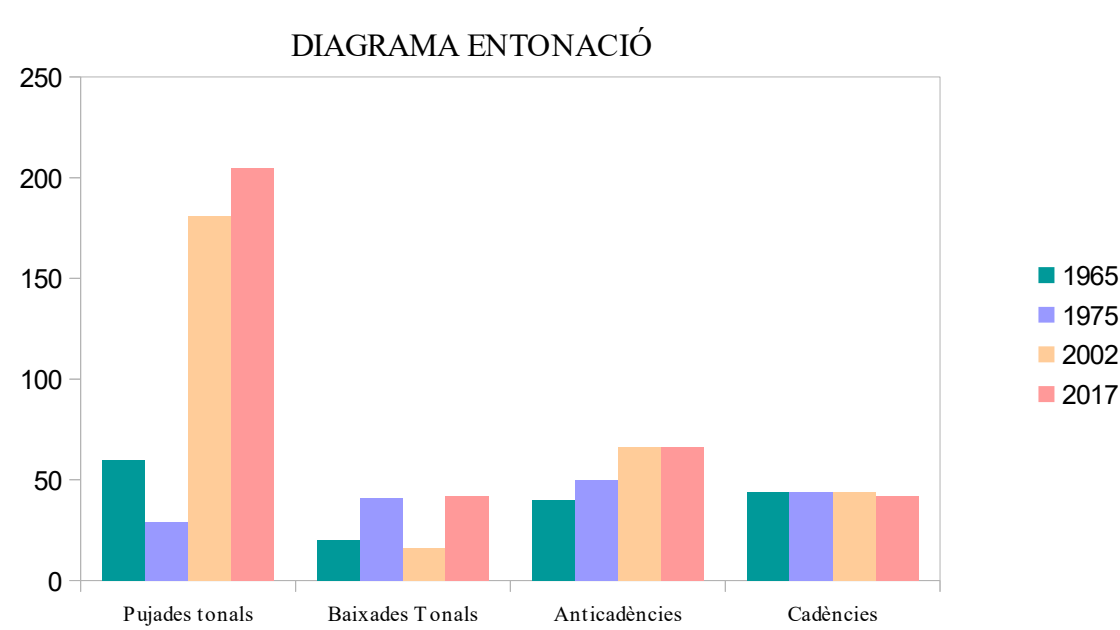


FIGURA 5

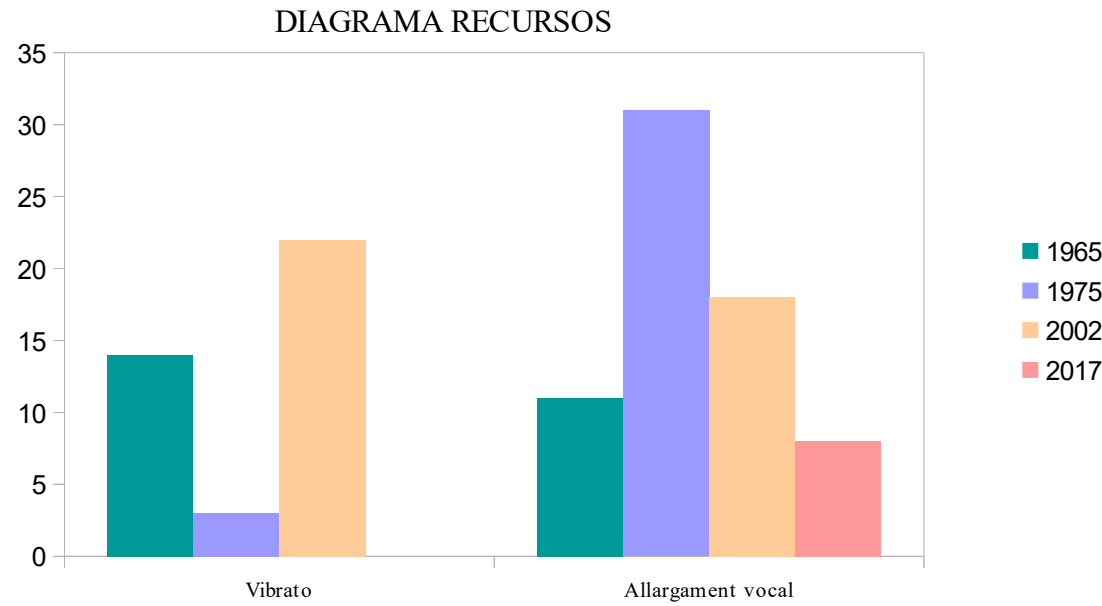


FIGURA 6

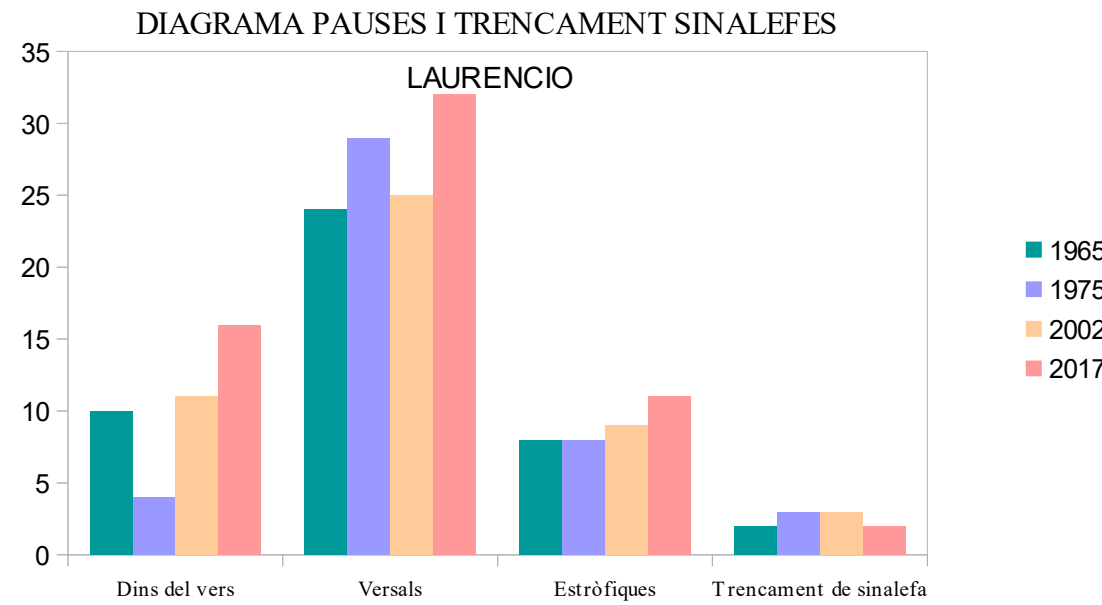


FIGURA 7

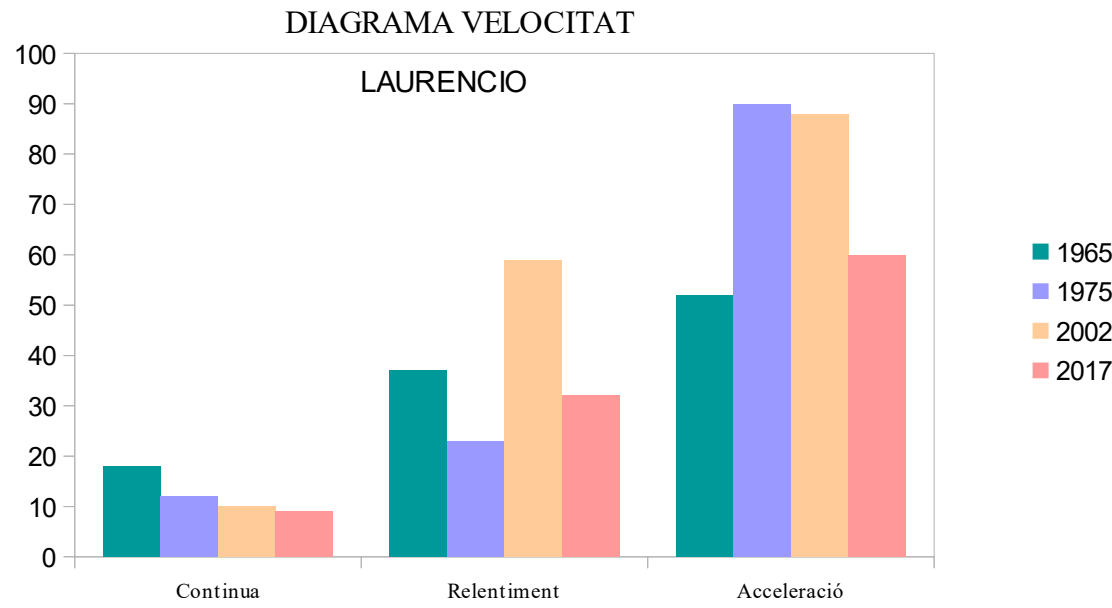


FIGURA 8

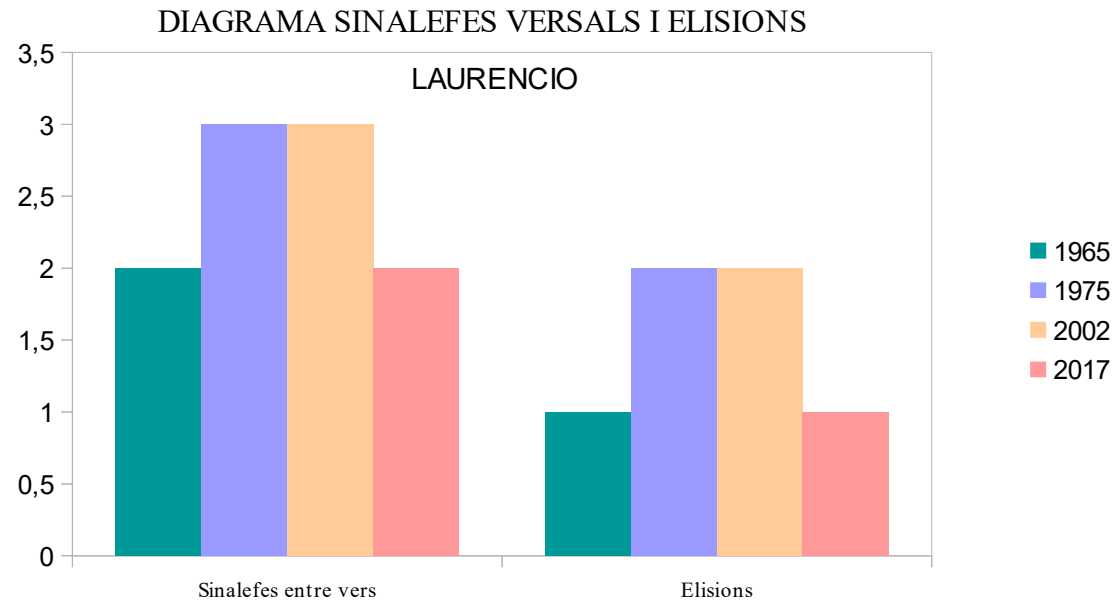


FIGURA 9

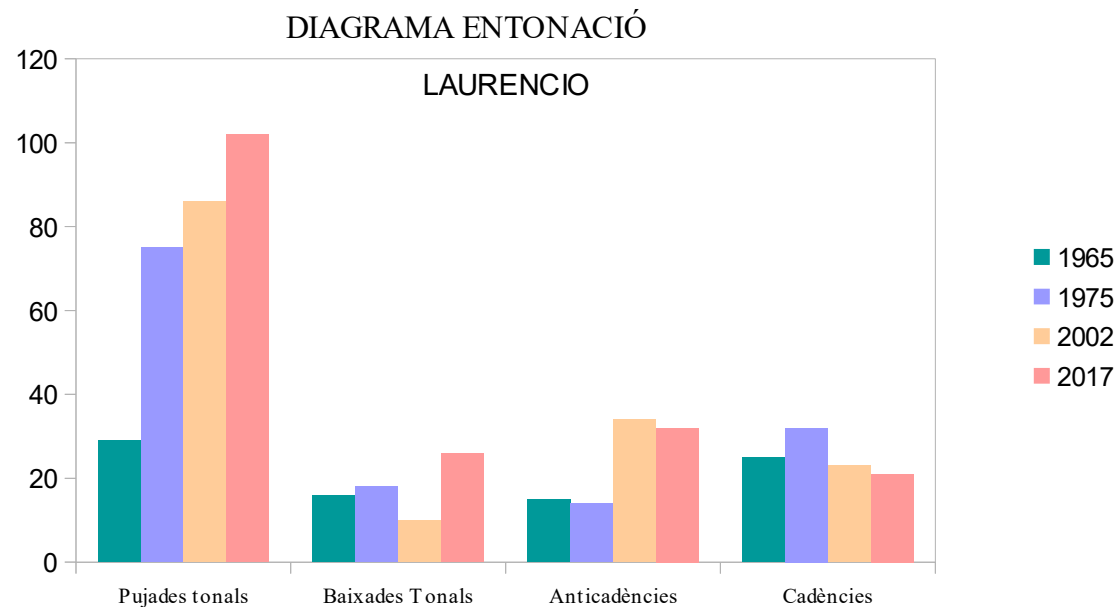


FIGURA 10

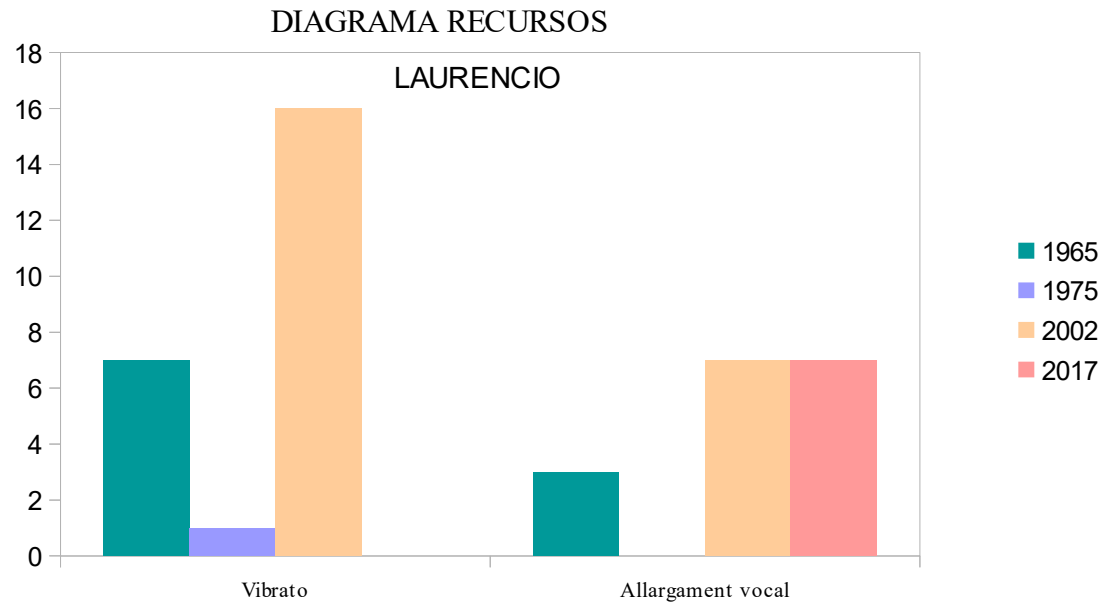


FIGURA 11

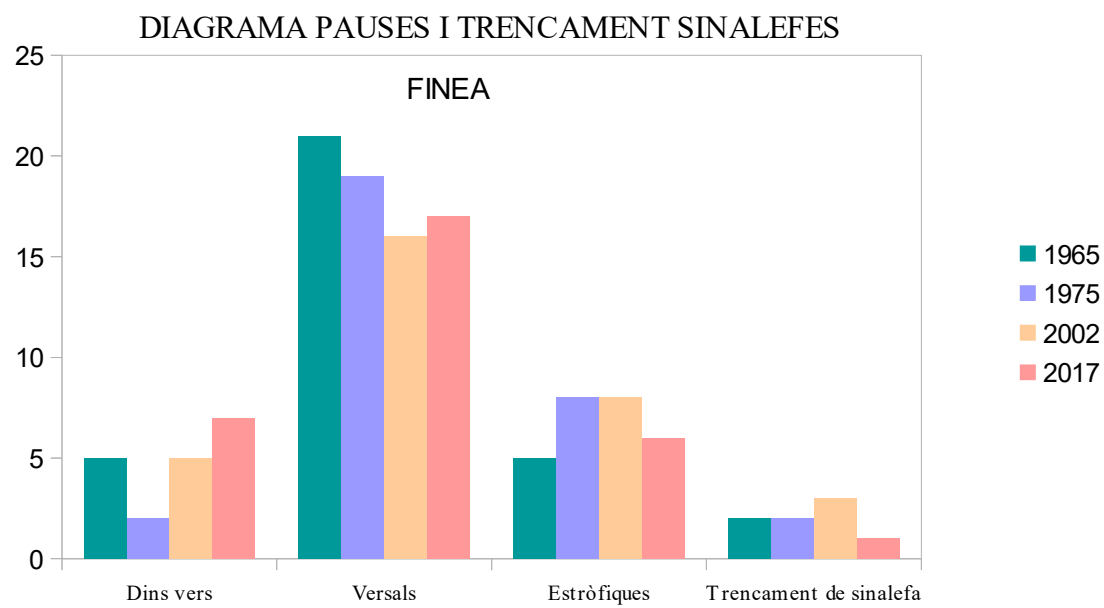


FIGURA 12

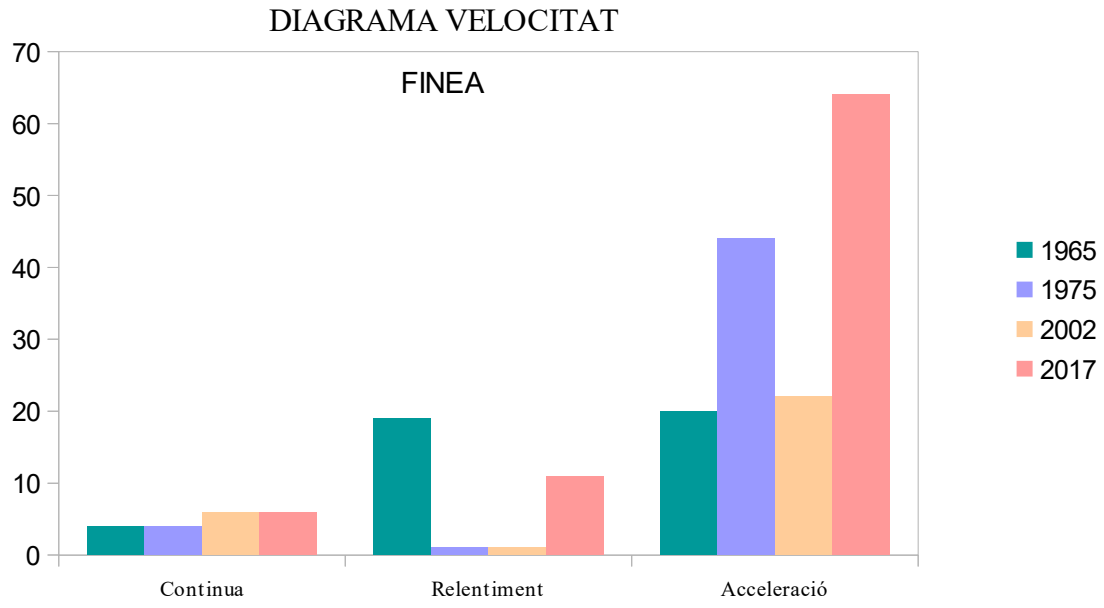




FIGURA 13

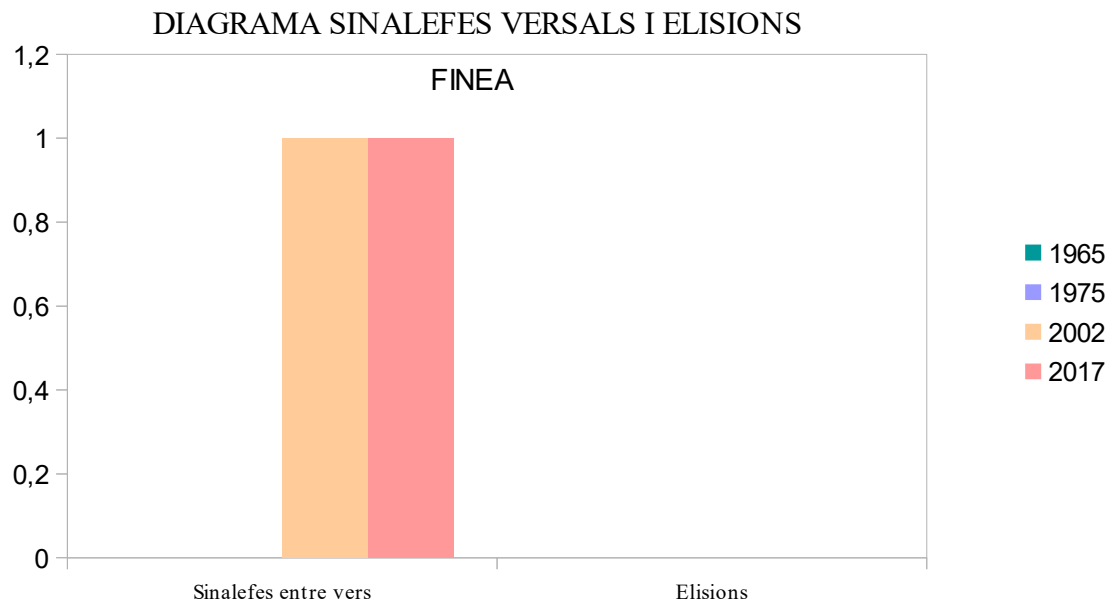


FIGURA 14

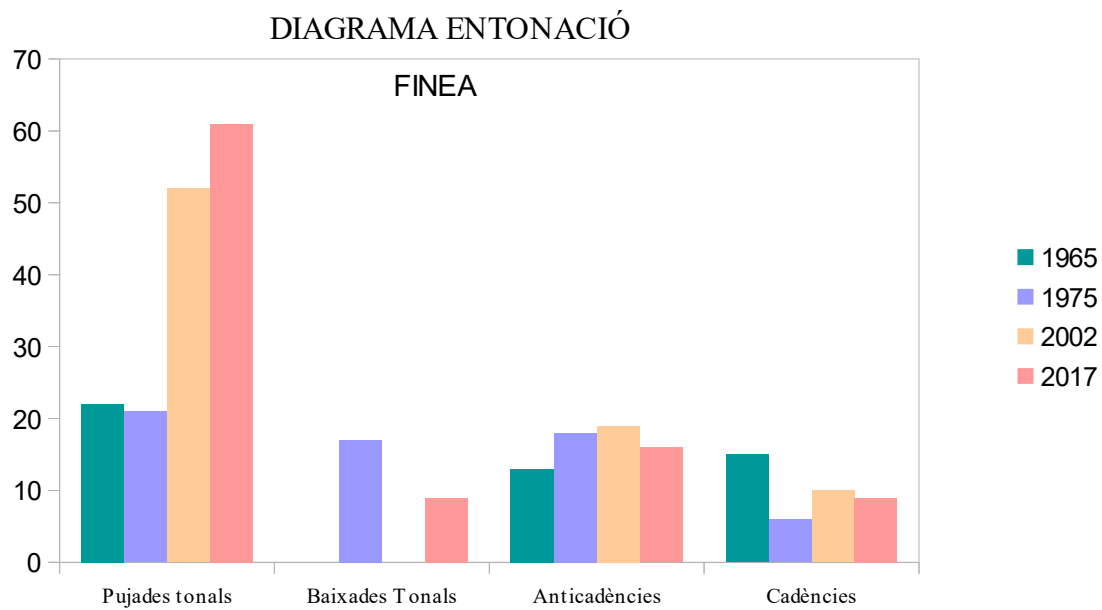


FIGURA 15

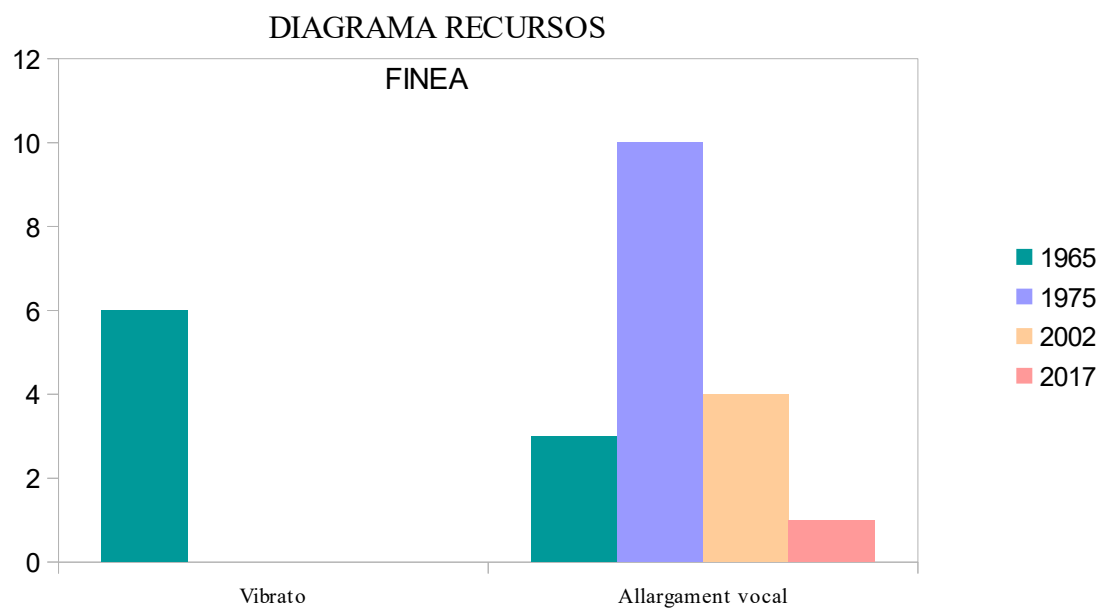


FIGURA 16

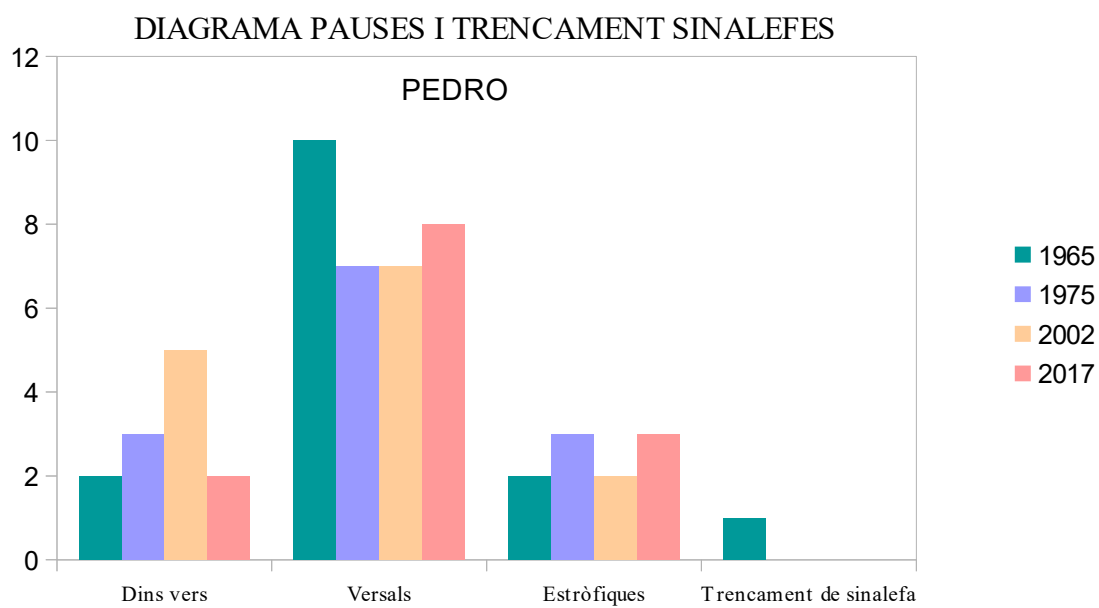


FIGURA 17

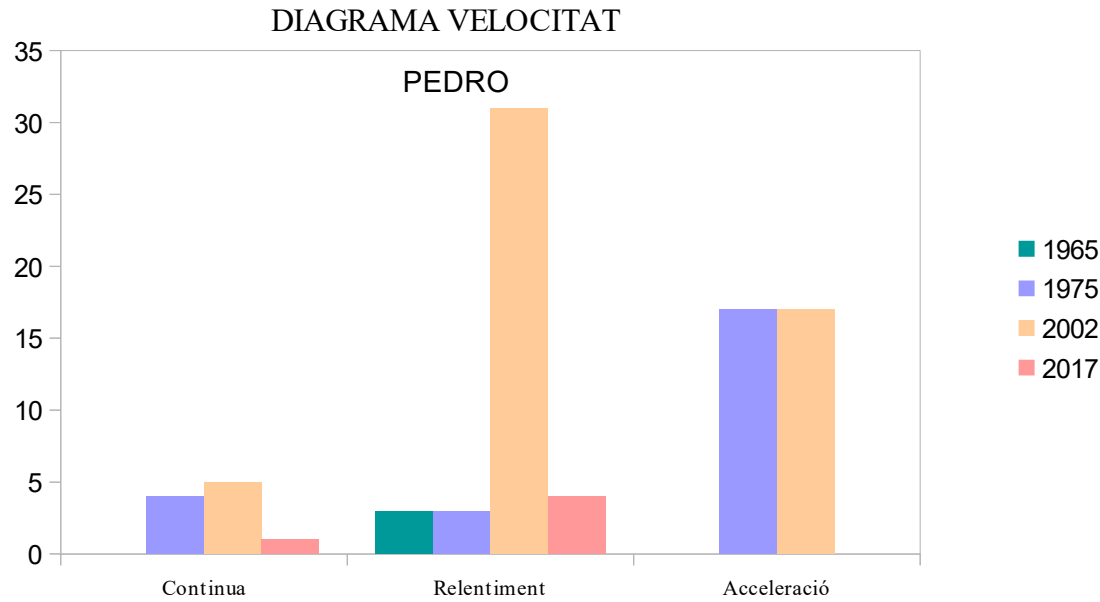


FIGURA 18

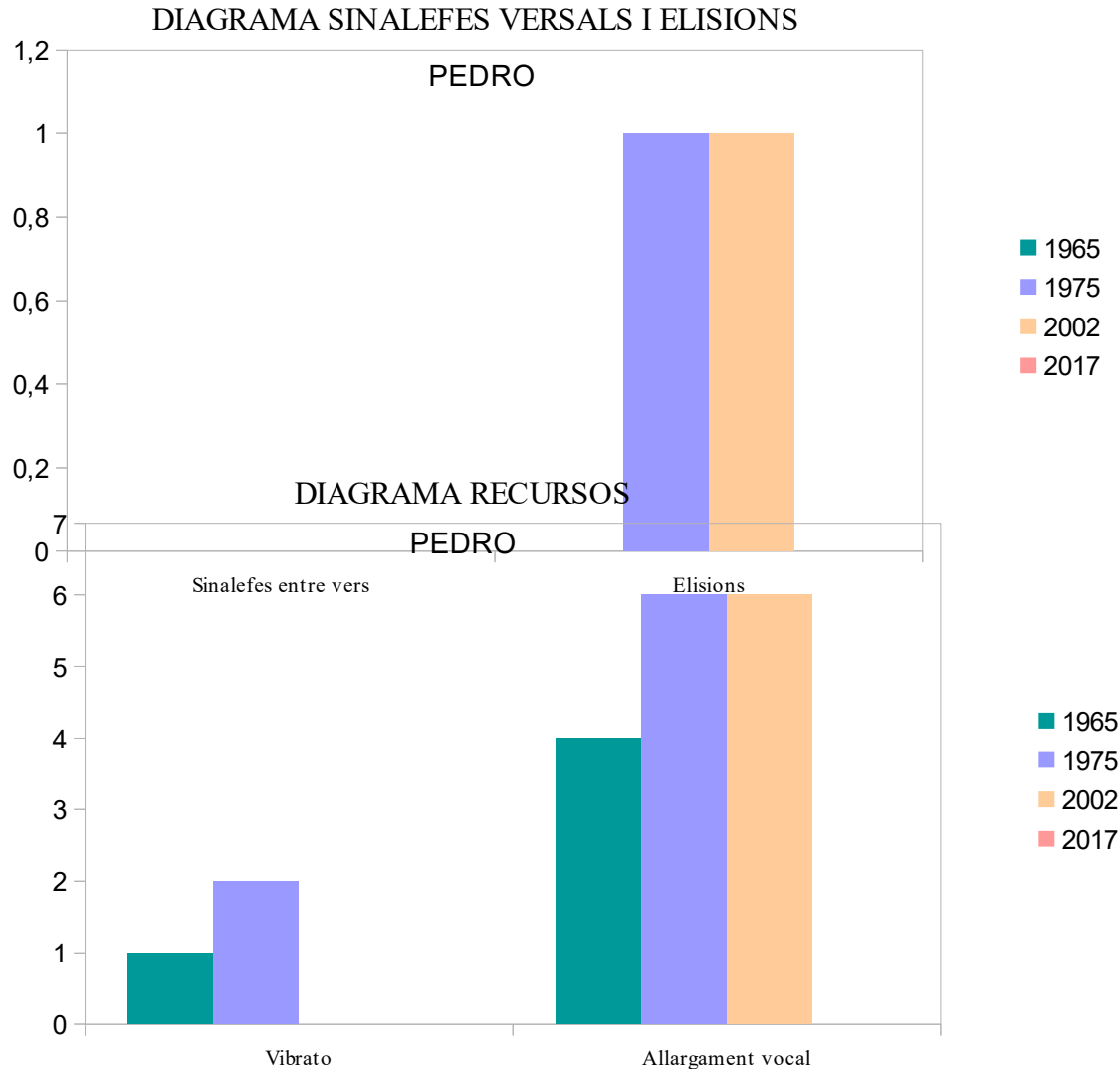


FIGURA 19

FIGURA 20

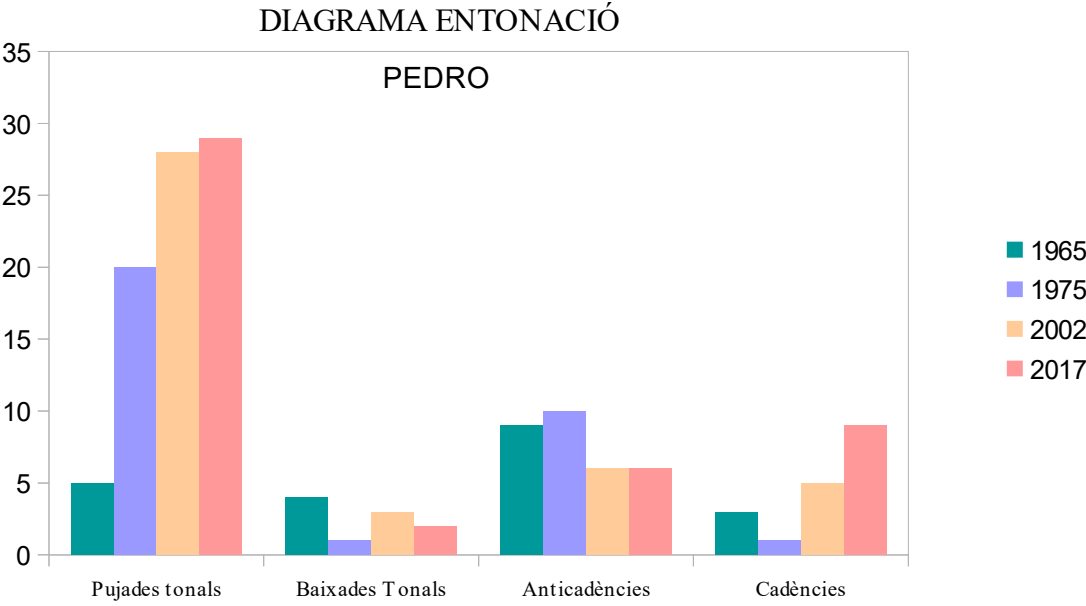


FIGURA 21

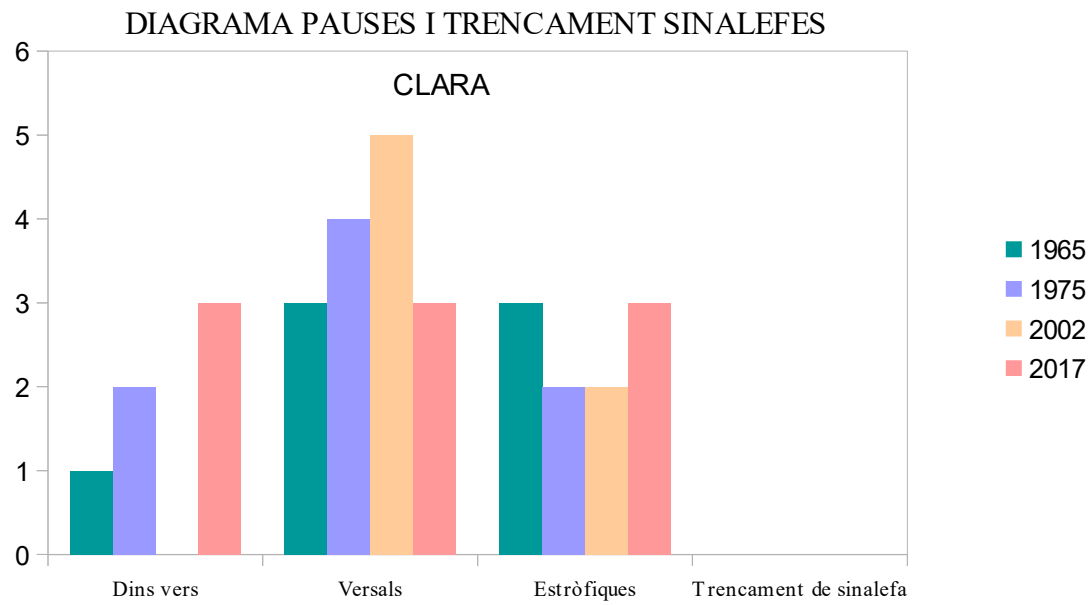


FIGURA 22

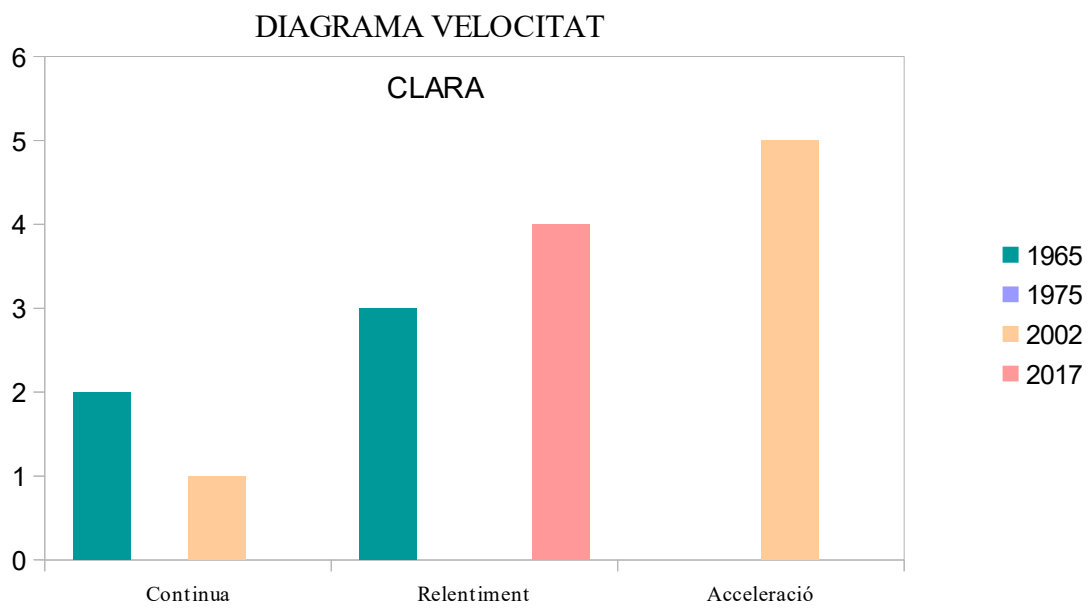


FIGURA 23

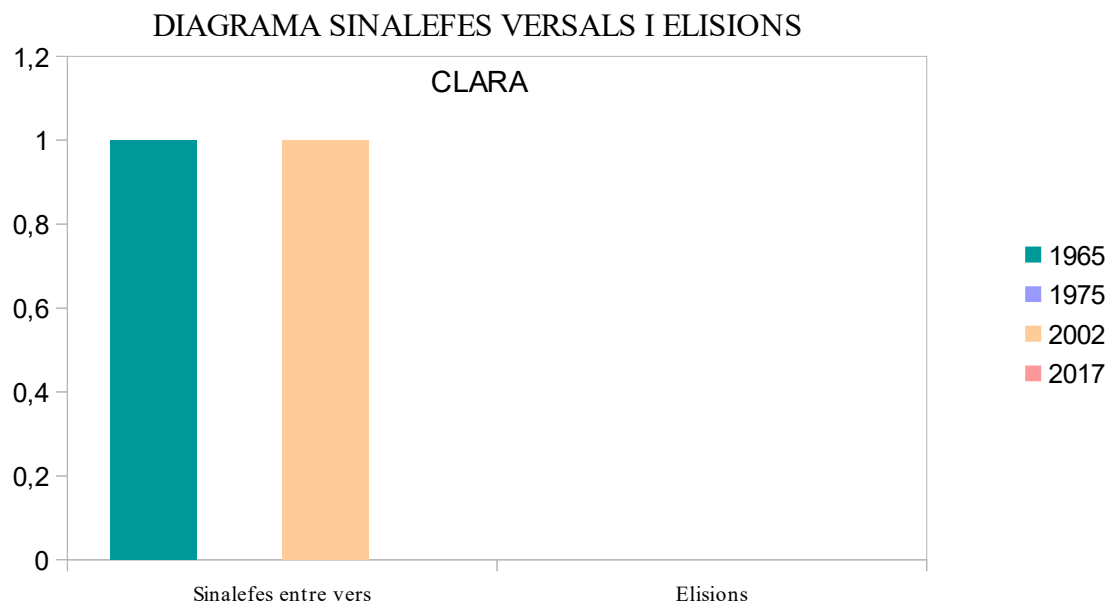


FIGURA 24

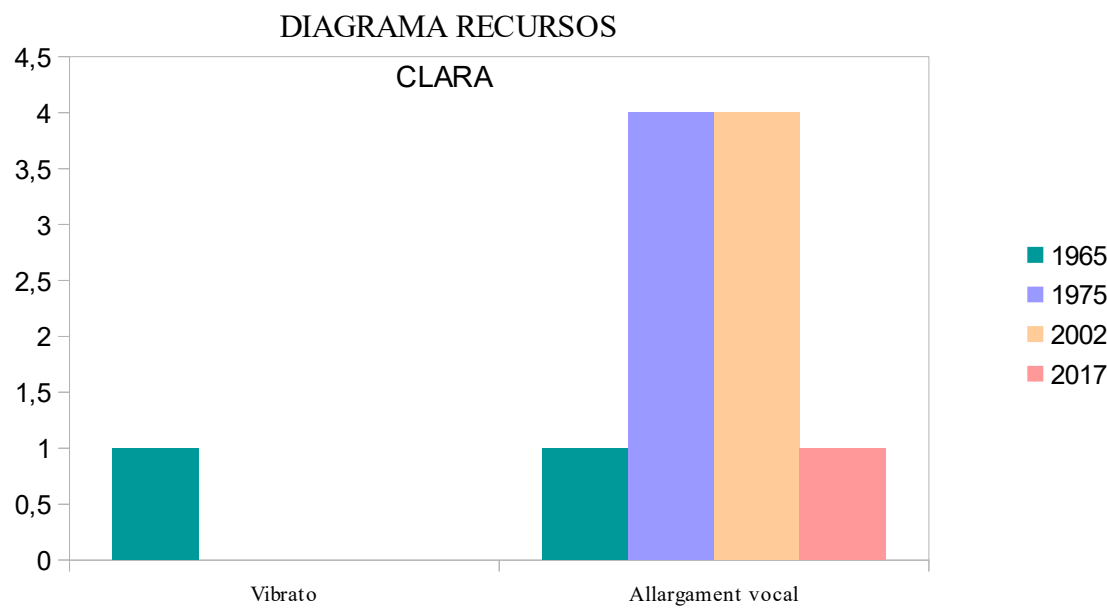


FIGURA 25

